Scanned by CamScanner

مابعد جدیدیت

نظری مباحث

مرتب

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور

کب تک رہوں حجاب میں محروم وصل سے
پر نکلی جان کو مٹی میں بسے بستی ہے
جی میں ہے کیجے پیار رہے بوس و کنار خوب
~~ہم سے کرے ہے پیار بیاں~~

ہم سے کرے ہے یار بیاں اپنی چاہ کا
خاطر میں ہم بھی گو سو گر ارادہ نباہ کا

ص ۲۱ ۹

عبداللہ عتیق بین الاقوامی

اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد،

شعبہ اردو ✔ خاص برائے واٹس

ایپ گروپ (برقی کتب) ایڈمن

0344727224. ضیاء

کاوش کے اصرار کا شکریہ جس

باعث یہ کتاب پی ڈی ایف بن پائی.

891.439 Nasir Abbas Nayyer, Dr.
Maab'ad Jadeediat/ ed. by Dr. Nasir Abbas Nayyer.-Lahore : Sang-e-Meel Publications, 2018.
272pp.
1. Urdu Literature - Criticism.
I. Title.

2018ء
افضال احمد نے
سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور
سے شائع کی۔

ISBN-10: 969-35-3115-9
ISBN-13: 978-969-35-3115-2

Sang-e-Meel Publications
25 Shahrah-e-Pakistan (Lower Mall), Lahore-54000 PAKISTAN
Phones: 92-423-722-0100 / 92-423-722-8143 Fax: 92-423-724-5101
http://www.sangemeel.com e-mail: smp@sangemeel.com

حاجی حنیف اینڈ سنز پرنٹرز، لاہور

اپنے بچوں
ارمغان احمد، اسامہ علی اور اریب شہناز
کے نام

ترتیب

ابتدائیہ

گزشتہ دو دہائیوں سے اردو تنقید نئے مباحث پر مرتکز ہے۔ یہ نئے مباحث، گزشتہ ایک صدی کی اردو تنقید کے دیگر مباحث کی طرح مغرب سے آئے ہیں۔ اس اعتبار سے ان نئے مباحث میں، اردو تنقید کے قاری کے لیے مغائرت نہیں ہونی چاہیے کہ یہ اسی مغربی تنقیدی فکر کے تسلسل کا حصہ ہیں، جس سے اردو تنقید ۱۹ویں صدی کے ربع آخر سے منسلک چلی آ رہی ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ اردو تنقید کا عام قاری (اور بعض خاص قارئین بھی جو کسی مختلف نظریاتی موٴقف کے علمبردار ہیں) نئے تنقیدی مباحث سے مغائرت محسوس کرتا ہے۔ اس کے کئی اسباب ہیں، اور غالباً سب سے بڑا سبب ان مباحث کی اصطلاحات کا اجنبی ہونا اور مقدمات اور استدلال کا مختلف اور نامانوس ہونا ہے۔ حقیقت یہی ہے کہ نئے تنقیدی مباحث، ہماری فہمِ عامہ اور شعور کی عمومی طرزوں ہی کو چیلنج کرتے ہیں۔ جن اصولوں کو ہم مسلمہ صداقت کا درجہ دے کر دنیا، تاریخ اور ادب کو سمجھتے آئے ہیں، یہ مباحث اِنھی پر سوالیہ نشان لگاتے ہیں۔ ماڈرنیٹی کی تحریک کے بعد سے مغرب نئی، اجنبی فکر کے خوف سے آزاد ہو گیا ہے، اس لیے اہلِ مغرب، نئے مباحث کے نامانوس استدلال سے وحشت کھانے کے بجائے، اس کی جستجو میں رہتے اور اسے اپنی فکری و تہذیبی ترقی کے لیے ضروری خیال کرتے ہیں مگر ہمارے یہاں چوں کہ ماڈرنیٹی اپنی حقیقی روح کے ساتھ رونما نہیں ہوئی، (کیوں نہیں ہوئی اور ماڈرنیٹی کی ادھوری اور مسخ شدہ صورت سے ہم بہ حیثیت مجموعی کن ذہنی الجھنوں اور تہذیبی مخمصوں کا شکار ہیں، یہ الگ موضوع ہے۔) اس لیے ہمارا نئی، اجنبی فکر سے گھبرانا قابلِ فہم ہے۔ ان نئے اصولوں میں اہم ترین، زبان اور دنیا کے رشتے کا 'اصول' ہے۔ نئے مباحث کی بنیادی بصیرت یہ ہے کہ زبان باہر کی حقیقت کی شفاف ترجمانی نہیں کرتی، ہم زبان یا کسی متن کے مطالعے سے دنیا کو من و عن دریافت نہیں کرتے، بلکہ ایک ایسی دنیا سے متعارف ہوتے ہیں جسے زبان نے یا متن کی رسمیات نے تشکیل دیا ہوتا ہے۔ زبان اور متن سازی کی رسمیات باہر کی حقیقت کو پیش کرتے ہوئے، اس میں کافی ردّ و بدل کرتی ہیں۔ یہ بات ہمارے فہمِ عامہ کے یک سر خلاف ہے۔

ساختیات اور پس ساختیات کے نظریات کم یا زیادہ اسی اصول کی مختلف تعبیروں کی بنیاد پر وجود میں آئے ہیں۔ چوں کہ یہ استدلال نیا اور مختلف ہے، اس لیے اس کی اصطلاحات بھی نئی اور مختلف ہیں۔ کچھ لوگ ان اصطلاحات سے بدکتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ نئے تصورات بغیر اصطلاحات کے پیش کیے جائیں۔ اس خواہش کو پورا کرنے کا مطلب ان تصورات کی لولی لنگری صورت پیش کرنا ہے۔ ہر نیا علمی و تنقیدی تصور اپنے اظہار کے لیے اصطلاحات کا محتاج ہے۔ یہ بات جس قدر ارسطو اور بھرت کے زمانے میں درست تھی، ژاک دریدا اور ایڈورڈ سعید کے عہد میں بھی اتنی ہی درست ہے۔

بعض لوگ ساختیات، پس ساختیات اور مابعد جدیدیت کے جملہ مباحث کو غیر متعلق اور غیر ضروری قرار دیتے ہیں۔ ان میں چوں کہ کچھ وہ بزرگ ادبا بھی شامل ہیں جو سابقہ تحریکوں، جدیدیت اور ترقی پسندی سے وابستہ رہے ہیں اور ان تحریکوں کے حوالے سے انھیں صاحب الرائے ہونے کا مرتبہ بھی حاصل رہا ہے، اس لیے ان کی بات کا اعتبار کر لیا جاتا ہے۔ اکثریت عمومیت پسندی کا شکار ہوتی ہے۔ ایک شخص یا ایک اصول، ایک تناظر میں معتبر اور قابل عمل ہوتا ہے، مگر ہم اپنی عمومیت پسندی کی عادت کے تحت اس کا اطلاق دیگر، نئے تناظرات پر کرنے لگتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ نئے تناظرات سے ہماری مغائرت بڑھتی ہے۔ مغائرت کے بڑھنے کا نقصان مباحث کو نہیں، اردو تنقید کو ہے۔ ایک بات طے ہے کہ اردو تنقید ہی نہیں، ہماری ثقافتی اور فکری زندگی کا کوئی گوشہ عالمی فکر سے بے نیاز نہیں رہ سکتا۔ عالمی فکر کے سلسلے میں ہمارا موقف کیا ہو (موقف کا ہونا لازم ہے)، یہ دوسرا سوال ہے، پہلا سوال عالمی فکر کی اس کے درست تناظر میں تفہیم ہے۔ اس تفہیم کے بعد ہی موقف تشکیل دیا جا سکتا ہے۔ یہ کتاب پہلے سوال کے جواب میں یعنی مابعد جدیدیت کی تفہیم کی غرض سے مرتب کی گئی ہے۔ تاہم اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ کتاب کسی موقف کے بغیر مرتب کی گئی ہے یا اس کتاب سے مقالہ نگاروں کا کوئی موقف نہیں ہے۔ کتاب کے مرتب کا موقف یہ ہے کہ مابعد جدیدیت نے ادب، ثقافت، دنیا، آدمی، سچائی، تفہیم و تعبیر کے ذرائع کی نسبت سے بنیادی نوعیت کے سوالات اٹھائے ہیں۔ ان سوالات کو نظر انداز کر کے، اب ادب کی کوئی تفہیم معتبر نہیں ہو سکتی۔

یہ کتاب دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں مابعد جدیدیت اور اس کے ذیلی مباحث سے متعلق مقالات کو یک جا کیا گیا ہے۔ اردو میں مابعد جدیدیت کے حوالے سے ہونے والے مباحث کی نوعیت اور نہج کیا ہے؟ مابعد جدیدیت ہماری ثقافتی ادبی صورتِ حال سے کتنی متعلق اور کتنی غیر متعلق ہے؟ مابعد جدیدیت چند نقادوں کا مسئلہ یا معاصر صورت حال کی تفہیم کا معتبر ذریعہ ہے؟ مابعد جدیدیت کے تحت اردو میں لکھی گئی عملی تنقید، کسی نئی جہت کا پتا دیتی ہے یا نہیں؟ ان تمام سوالات سے متعلق مقالات، کتاب کے دوسرے حصے میں شامل ہیں۔

یہ کتاب بھی "ساختیات: ایک تعارف" کی طرز پر مرتب کی گئی ہے۔ ابتدا میں تفصیلی مقدمہ، آگے منتخب مقالات اور آخر میں اصطلاحات کی فرہنگ اور کتابیات شامل ہیں۔ مقدمے میں مابعد جدیدیت کے بنیادی نکات کو سہل انداز میں، مگر اختصار کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مقدمے کو مابعد جدیدیت کی فکر کا تعارف سمجھا جائے۔ تفصیلی مطالعے کے لیے منتخب مقالات کی طرف رجوع کیا جائے اور مزید مطالعے کے لیے کتابیات میں سے مقالات یا کتب منتخب کی جائیں۔

اس کتاب کا پہلا ایڈیشن کوئی آٹھ برس پہلے مغربی پاکستان اکیڈمی کے تحت شائع ہوا تھا۔ دو سال کے اندر وہ ختم ہو گیا۔ دوسرا ایڈیشن بیکن بکس ملتان کے زیر اہتمام، ۲۰۱۴ء میں شائع ہوا۔ اب نیا ایڈیشن سنگ میل پبلی کیشنز کے تحت چھپ رہا ہے۔ برادرم افضال احمد صاحب کا شکریہ۔

مابعد جدیدیت اور اردو میں اس کے علم برداروں پر طرح طرح کے الزامات کے باوجود اس کتاب کی طلب کا موجود ہونا، اس امر کی شہادت ہے کہ ادب کے قارئین کی خاموش اکثریت الزامات پر توجہ نہیں دیتی۔ وہ نئی بصیرت کی اہمیت سے واقف، اس سے استفادہ کرنے کی قائل، اس کے گہرے، سنجیدہ مطالعے کے بعد اس سے اتفاق و اختلاف میں یقین رکھتی ہے اور 'الزامات کی سیاست' سے بے زار ہے۔

۲ر جنوری ۲۰۱۸ء ناصر عباس نیّر

لاہور

♦•♦•♦

مقدمہ

یہ بات بلاخوفِ تردید کہی جاسکتی ہے کہ مغربی تہذیب، اپنے مادی مظاہر اور فکری حاصلات سمیت ایک نئے اور مختلف مرحلے میں داخل ہوچکی ہے۔ اس مرحلے کا نام فی الوقت مابعد جدیدیت تجویز کیا گیا ہے۔ مابعد جدیدیت کی تعریف، دائرہ کار، مقاصد اور مضمرات پر عمومی اتفاق رائے موجود نہیں اور نہ ہوسکتا ہے۔ عمومی اتفاق رائے خود مابعد جدیدیت کی روح کے خلاف بھی ہے۔ تاہم اتنی بات ہر حال طے ہے کہ مابعد جدیدیت مغربی سائنس، معیشت، بشریات، لسانیات، سیاسیات، آرکی ٹیکچر، فلم، میڈیا، آرٹ، شاعری، فکشن، تنقید، فلسفہ، نفسیات میں سرایت کرچکی ہے۔ موجودہ طبیعی اور سماجی سائنسیں، آرٹ، فلسفہ، ادب اور میڈیا وہ نہیں جو نصف صدی پیش تر تھے۔ نہ صرف ان کی نوعیت ان کے وسائل اور ذرائع میں زبردست تبدیلی واقع ہوچکی ہے بلکہ ان کے مطالب و مقاصد بھی بدل چکے ہیں۔ نوعیت اور مقاصد میں ہونے والی تبدیلی، اتنی بنیادی اور ہمہ گیر ہے کہ موجودہ ثقافتی صورتِ حال اور علوم اور آرٹ کو نصف صدی قبل کی جدید صورتِ حال سے ممیز کرنے میں دقت محسوس نہیں کرتی مگر جو لوگ ابھی جدیدیت کا فہمِ کامل نہیں رکھتے انھیں مابعد جدیدیت کی ثقافتی لرزشوں اور فکری انقلابات کی دھڑکنوں کو محسوس کرنے میں دقت بہ ہر حال ہوگی اور شاید کچھ پریشانی بھی۔ یہ بات ابتدا ہی میں واضح رہے کہ مابعد جدیدیت اپنی اصل میں تو 'مغربی مظہر' ہے مگر چوں کہ بیش تر دنیا چاہتے یا نہ چاہتے ہوئے مغرب سے براہِ راست متاثر یا بالواسطہ منسلک ہے، اس لیے اس مفہوم میں مابعد جدیدیت عالمی صورتِ حال بھی ہے، تاہم یہ ضرور ہے کہ مغرب (اور مغرب میں بھی یورپ اور امریکہ) اور دنیا کے دوسرے ممالک میں مابعد جدید صورتِ حال یکساں نہیں ہے۔ صورتِ حال کے تنوع اور اختلاف پر زور دینا، خود مابعد جدید فکر کا تقاضا ہے لیکن یہ بات بھی واضح رہے کہ مابعد جدیدیت جب تنوع اور کثرت پر اصرار کرتی ہے تو اس کے پیشِ نظر یہ حقیقت ہوتی ہے کہ "ہر گلے را رنگ و بوے دیگر است"، یعنی ہر ثقافت کا اپنا منفرد اور خود اس ثقافت کے لیے کارگر تصورِ کائنات ہوتا ہے اور اس ثقافت کو اسی کے تصورِ کائنات کے پیراڈائم کی مدد

سے سمجھا جانا چاہیے۔ دنیا کے مختلف ممالک میں مابعد جدید صورتِ حال کا مختلف ہونا اور مفہوم رکھتا ہے اور یہ مفہوم زیادہ تر معاشی، سیاسی، اور ٹیکنالوجیکل ہے، جب کہ مابعد جدیدیت کی تنوع پسندی، کلچرل اور آئیڈیالوجیکل ہے۔

مغرب اپنی تاریخ کو تین حصوں میں بانٹتا ہے: قدیم، جدید اور مابعد جدید۔ چودھویں صدی عیسوی سے پہلے کے زمانے کو قدیم یا قبل جدید کہا گیا ہے۔ اسے عہد مظلمہ اور عہد وسطیٰ میں بھی بانٹا گیا ہے۔ چودھویں صدی کے بعد نشاۃ ثانیہ کا زمانہ آیا۔ اسے جدید (ماڈرن) عہد کا نام دیا ہے۔ مغربی تاریخ کی ادوار بندی کے سنین میں اختلاف موجود ہے مثلاً بعض لوگ نشاۃ ثانیہ کو تیرھویں صدی سے اور بعض سولھویں صدی سے منسوب کرتے ہیں اور بعض مابعد جدید عہد کو بیسویں صدی کی دوسری دہائی سے اور بعض پانچویں سے اور کچھ ساتویں دہائی سے تسلیم کرتے ہیں مگر اس میں اختلاف نہیں کہ مغرب کی ثقافتی اور فکری تاریخ قدیم، جدید اور مابعد جدید عہد میں منقسم ہے۔

قدیم اور جدید میں فرق کرنا آسان ہے مگر جدید اور مابعد جدید میں خطِ امتیاز کھینچنا مشکل ہے، اس لیے کہ اب ہم قدیم اور جدید دونوں سے فاصلے پر ہیں۔ دونوں کو معروض بنا کر ان کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے، جب کہ مابعد جدیدیت ہمارے اردگرد موجود ہے، ہمیں درپیش ہے اور ہم اس میں مبتلا ہیں، یا یہ ہم پر مسلط ہے۔ بنابریں اسے جدیدیت سے پوری طرح الگ کرنا دشوار ہے۔ یہ دشواری میشل فوکو جیسے لوگوں کو بھی تھی۔ فوکو مابعد جدید Episte'me کو ٹھیک ٹھیک نشان زد کرنے میں مشکل محسوس کرتا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ جس عہد میں ہم سانس لے رہے ہوتے ہیں، وہ عہد سانسوں کے ساتھ ہی ہمارے اندر اُتر جاتا ہے اور ہم اس ضمن میں ایک قسم کی موضوعیت کا شکار ہوتے ہیں۔ اپنے عہد کے سلسلے میں موضوعیت چوں کہ اصول ہے، اس لیے نشاۃ ثانیہ کے عہد کا انسان بھی اس عہد کے سلسلے میں موضوعیت کا شکار ہوا ہوگا اور وہ ثقافتی و فکری سطح پر برپا ہونے والی تبدیلی کو سمجھنے سے قاصر رہا ہوگا۔ اسی لیے نشاۃ ثانیہ ۱۸۶۰ء کے بعد معرضِ بحث میں آئی جب جرمن مورخ برخاردت نے اس لفظ کو اپنی کتاب اٹلی میں نشاۃ ثانیہ میں برتا اور تب نشاۃ ثانیہ کو برپا ہوئے کم و بیش چار صدیاں گزر چکی تھیں۔ گویا کسی تبدیلی پر حقیقی معنوں میں بامعنی ڈسکورس اس وقت شروع ہوتا ہے جب وہ تبدیلی مکمل ہوچکی ہوتی ہے یا ثقافتی سطح پر اس کے اثرات فیصلہ کن انداز میں ثبت ہوچکے ہوتے ہیں۔ اس امر کے پیشِ نظر یہ غیر اغلب نہیں کہ آئندہ صدی میں مابعد جدیدیت پر نئے سرے سے ڈسکورس قائم ہو جو آج کے مابعد جدید ڈسکورس سے مختلف ہو اور اس لیے ایک مختلف نام بھی تجویز کیا جائے؛ مابعد جدیدیت کو ایک موضوعی اصطلاح قرار دے کر رد کر دیا جائے۔

آگے بڑھنے سے پہلے ہمیں یہاں دو قسم کے کلامیوں (ڈسکورسز) میں فرق کر لینا چاہیے: یک

Diachronic Discourse یا تاریخی کلامیہ اور Synchronic Discourse یا زمانی کلامیہ۔ یک زمانی کلامیہ موجودہ عہد کی تفہیم و تعبیر سے عبارت ہوتا ہے اور تاریخی کلامیہ عہدِ گزشتہ کی بازآفرینی کرتا ہے۔ یہ دونوں کلامیے، ہر چند مختلف مطالعاتی فریم ورک کو کام میں لاتے ہیں مگر یہ ایک دوسرے کو یک سر بے دخل کرنے والے (Mutually Exclusive) نہیں ہوتے۔ مثلاً ایک تو یہ کہ دونوں طرز کے کلامیے ایک ہی زمانے میں ہوتے ہیں؛ ایک ہی زمانے میں حال اور ماضی کو سمجھنے کی کوشش کی جارہی ہوتی ہیں۔ چوں کہ یہ کوشش ایک ہی زمانے میں ہو رہی ہوتی ہے، اس لیے تاریخی کلامیہ معاصر زمانے میں وضع اور رائج ہونے والے فریم ورک کو استعمال میں لاتا ہے۔ اس اعتبار سے تاریخی کلامیے میں یک زمانی کلامیہ ایک خاص صورت میں شامل ہوتا ہے۔ اسی طرح معاصر عہد کی تفہیم و تعبیر میں ایسا نہیں ہوتا کہ معاصر عہد کو وقت کی روانی سے الگ کر لیا جائے۔ وقت کو ایک فلم فرض کیا جاسکتا ہے اسے روکا جاسکتا اور کسی خاص کو منظر کو بہ غور دیکھا بھی جاسکتا ہے مگر صرف گزرے وقت کو......رواں وقت کی فلم کو روکنا ممکن نہیں کہ اس کے ساتھ ہم بھی ''سٹل'' ہو جائیں گے۔ ''سٹل'' ہونے کا مطلب موت ہے۔ موت کی تفہیم کی جاسکتی ہے مگر موت خود کسی کی یا اپنی تفہیم سے قاصر ہے۔ اصل یہ ہے کہ گزرا وقت واقعہ ہے اور رواں عہد پراسس ہے یہی ''پراسس'' بعد میں ''واقعہ'' بن جاتا ہے۔ سمجھا دونوں کو جاسکتا ہے مگر دونوں کو سمجھنے کے طریقے اور نتائج مختلف ہوتے ہیں۔

یہ تمام گزارشات پیش کرنے کا مقصد یہ تھا کہ مابعد جدیدیت کی تفہیم اور تعبیر کی نہج کو واضح کیا جاسکے اور ظاہر ہے یہ نہج یک زمانی کلامیے سے عبارت ہے اور ہر یک زمانی کلامیے کی طرح مابعد جدیدیت نیا نہیں، جدیدیت سے ماخوذ نام ہے۔ ہر چند اس نام کو معقول ثابت کرنے یعنی اس کی ریشنلائزیشن کوششیں کی گئی ہیں۔ اسے جدیدیت کے بعد اور جدیدیت کو توسیع و تردید کے نتیجے میں سامنے آنے والی صورتِ حال کہا گیا ہے مگر حقیقتاً مابعد جدیدیت کوئی نیا اور معقول نام نہیں ہے اور جب تک مابعد جدیدیت پر تاریخی کلامیے کا آغاز نہیں ہوتا اور تاریخی کلامیہ نگار اس کے لیے کوئی نیا نام تجویز نہیں کرتے ہمیں اس نام پر گزارا کرنا ہوگا۔

مابعد جدیدیت کے کلامیے میں مضمر موضوعیت کی طرف اشارہ کرنے کا مطلب مابعد جدیدیت پر ہونے والی گفت گو کو بے معنی قرار دینا نہیں، اس پر گفت گو کی نہج اور حدود کو واضح کرنا ہے۔ یہ بھی واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کی موضوعیت میں ایک قسم کی معروضیت بھی ہے یعنی مابعد جدیدیت سے وابستہ مفکرین اس موضوعیت کا علم رکھتے ہیں (اس ضمن میں فوکو کا ذکر پیچھے آچکا ہے) اور یہ علم کثیرالجہات ہے۔ مابعد جدید مفکرین کسی ایک شعبۂ علم کے متخصصین نہیں ہیں۔ وہ متعدد علوم اور متنوع تناظرات سے لیس ہیں۔

جیسا کہ پیچھے ذکر ہوا، یک زمانی کلامیے میں لازماً تاریخی تناظر موجود رہتا ہے۔ اسی بنا پر جدیدیت کی تفہیم مابعد جدیدیت کے تناظر میں کی گئی ہے۔ مابعد جدیدیت کی اصطلاح کب اور کن معنوں میں استعمال

ہوئی، یہ قصہ دل چسپ ہے اور مابعد جدیدیت کے بعض امتیازات کو سمجھنے میں معاون ہے۔ احب حسن نے اپنے مقالے From Postmodernism to Postmodernity: the local/global context میں یہ قصہ تفصیل سے بیان کیا ہے۔ مابعد جدیدیت کا لفظ سب سے پہلے ایک انگریز مصور جان ونکنز چیپ مان (John Watkins Chapman) نے ۱۸۷۰ء میں استعمال کیا۔ اس نے مابعد جدیدیت کو تاثریت کی تحریک کے بعد سامنے آنے والے رجحان کے مفہوم میں لیا۔ اس کے بعد Fedrico Deonis نے ۱۹۳۴ء میں جدید شاعری کی تجربہ پسندی اور مشکل پسندی کے خلاف ردعمل میں مابعد جدیدیت کا استعمال کیا۔ ۱۹۳۹ء میں آرنلڈ ٹوائن بی نے مابعد جدیدیت کو جدیدیت کے خاتمے کے مفہوم میں برتا۔ Bermard Smith نے ۱۹۴۵ء میں مابعد جدیدیت کا لفظ استعمال کیا اور اس سے مراد ''سوشلسٹ حقیقت نگاری'' لیا۔ غالباً اس کے نزدیک سماجی اور نفسیاتی حقیقت نگاری، جدید حقیقت نگاری ہے۔ سوشلسٹ حقیقت نگاری چوں کہ جدید حقیقت نگاری سے مختلف ہے، اس لیے وہ مابعد جدید ہے۔ Sharlis Oslow نے ۱۹۵۰ء میں، Irving Howe نے ۱۹۵۹ء میں اور Harry Levin نے ۱۹۶۰ء میں مابعد جدیدیت کو ہائی ماڈرن اسٹ کلچر میں رونما ہونے والے انحطاط کے معنوں میں استعمال کیا۔ خود احب حسن نے مابعد جدیدیت کی اصطلاح ۱۹۷۱ء میں استعمال کی۔ اپنی کتاب *The Dismemberment of Postmodern Literature Towards Orpheus* میں احب حسن نے پہلی دفعہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے فرق کو بہ تفصیل موضوعِ بحث بنایا۔ چارلس جینکس (Charles Jenics) نے ۱۹۷۷ء میں اپنی کتاب *The Language of Postmodren Architecture* میں مابعد جدیدیت پر تفصیلاً لکھا اور یہیں سے مابعد جدیدیت کی اصطلاح عام ہونا شروع ہوئی اور ۱۹۷۹ء میں جب لیوتار نے *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge* میں مابعد جدیدیت کو معاصر صورتِ حال کے مفہوم میں برتا اور اس صورتِ حال کی وضاحت کی تو مابعد جدیدیت جامعات اور دانش ور حلقوں میں عام ہوگئی۔ اس طرح مابعد جدیدیت کی اصطلاح ۱۳۶ سال پرانی ہے مگر ایک واضح ثقافتی مظہر کے طور پر مابعد جدیدیت پانچ دہائیوں سے زیادہ عمر نہیں رکھتی۔

مابعد جدیدیت کی مذکورہ ''تاریخ'' سے چند باتیں واضح ہو کر سامنے آتی ہیں:

۱۔ مابعد جدیدیت کو آرٹ، ادب، کلچر اور آرکی ٹیکچر کے مفہوم میں برتا گیا۔ گویا مابعد جدیدیت کے معنوی پھیلاؤ اور ارتقا کا سرچشمہ ''آرٹ، ادب اور کلچر'' ہے۔ سائنس میڈیا، فلسفے اور دوسرے شعبوں میں مابعد جدیدیت جب پہنچی ہے تو اپنے ساتھ آرٹ اور کلچر کے مفاہیم لے گئی ہوگی۔ کیا اس کا یہ مفہوم لیا جاسکتا ہے کہ مابعد جدیدیت جو مرکزیت مخالف ہے، آرٹ اور کلچر کی مرکزیت کا کوئی نہ کوئی شائبہ رکھتی ہے؟ ایک حد تک یہ مفہوم لیا جاسکتا ہے اگر ہم آرٹ اور کلچر کا مفہوم وسیع

کرلیں: انھیں سماجی پریکٹس قرار دے لیں۔ مابعد جدیدیت میں اگر کسی چیز کو مرکزیت
(اور مابعد جدید)
حاصل ہے تو وہ سماجیت یا ہر شے کے سماجی تشکیل ہونے کے تصور کو ہے۔ یہ بھی قابلِ غور بات ہے
کہ مابعد جدیدیت کو مقبولیت اوّل آرکی ٹیکچر کے اس نئے اسلوب سے ملی جو ۱۹۶۰ء کی دہائی میں
جدید اسلوب (جسے انٹرنیشنل سٹائل کا نام ملا ہوا تھا) کے ردّعمل میں سامنے آیا تھا۔ انٹرنیشنل سٹائل
فنِ تعمیر کا مقبول عام سٹائل تھا جس میں آرائش کو سب سے زیادہ ملحوظ رکھا جاتا تھا مگر مابعد جدید
سٹائل نے مختلف تاریخی اور پرانے اسالیب کو باہم آمیز کیا۔ یعنی بین التونی روش اختیار کی۔

ب۔ مابعد جدیدیت کو جدیدیت اور اس کی مختلف صورتوں کے فوری بعد کی صورت حال کے مفہوم میں استعمال کیا گیا۔ "فوری بعد" اپنی پیش رو صورتِ حال سے مختلف تو ہوتا ہے مگر پیش رو سے زمانی اور مکانی قرب بھی رکھتا ہے، اس لیے وہ اپنی پہچان کے لیے نہ صرف بار بار پیش رو کی طرف رجوع کرتا ہے بلکہ پیش رو کا اسمی اور صفاتی تناظر بھی لیے ہوتا ہے۔ بنابریں "فوری بعد" جن امور کی تائید یا تردید کررہا ہے، وہ امور پیش رو سے متعلق ہوئے ہیں۔ لہٰذا مابعد جدیدیت نے اگر جدیدیت کو اپنا تناظر قرار دیا جدیدیت کی توسیع کرنے کا دعویٰ بھی کیا ہے تو یہ سب کچھ ان معروضات کی روشنی ہی میں قابلِ فہم ہے۔

ج۔ مابعد جدیدیت ہر شے کو تشکیل یا کنسٹرکٹ قرار دیتی ہے تو خود اس کی "اصطلاحی تاریخ" بھی اسے تشکیل ثابت کرتی ہے۔ ہر تشکیل کلچرل ہوتی ہے۔ کلچرل کو نیچرل کی ضد سمجھا جاسکتا ہے یعنی سماجی سطح پر رائج تصورات، آئیڈیالوجیاں، اقدار، صداقتیں، علوم فطری نہیں ہوتے۔ وہ از خود وجود میں نہیں آتے اور فطرت کے لازمی قوانین کی طرح نہیں ہوتے۔ انھیں "پیدا" کیا جاتا ہے۔ تاریخی ضرورتیں اور ثقافتی ساختیں انھیں جنم دیتی ہیں۔ نیچرل چیزیں یکساں اور آفاقی ہوتی ہیں، مگر کلچرل اشیا متنوع اور مقامی ہوتی ہیں ـــــ مابعد جدیدیت چوں کہ تاریخی تشکیل ہے، اس لیے مابعد جدیدیت کی اصطلاح اور اس سے منسلک تمام نظریات میں کوئی لازمی ربط نہیں یعنی معاصر صورت حال کا ایک حصہ اگر واقعی جدیدیت کے بعد اور جدیدیت کی تردید میں ہے تو ایک حصہ یکسر نیا بھی ہے، اسے مابعد جدید کہنا اسی طرح کا لسانی جبر ہے جس طرح ہم اشیا کو نام دینے کی صورت میں روا رکھتے ہیں۔ شے اور اس کے نام میں کوئی فطری یا منطقی مناسبت نہیں ہوتی، یہ ایک ثقافتی عمل ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم فطری اور منطقی زندگی کم اور ثقافتی زندگی زیادہ بسر کرتے ہیں۔ مذکورہ جبر تاریخ کے دوسرے ادوار کے ضمن میں بھی مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً نشاۃ ثانیہ یا احیائے علوم کے عہد میں محض پرانے علوم کا احیا نہیں تھا، بہت کچھ نیا بھی تھا۔ ہاں یہ ضرور تھا کہ پرانے کے احیا کو حاوی حیثیت

حاصل ہوگئی تھی۔ مابعد جدیدیت میں بھی جدیدیت کی تردید کو بھی حاوی حیثیت حاصل ہوگئی ہے۔

د۔ لیوتار نے پہلی دفعہ مابعد جدیدیت کو صورتِ حال (Condition) کہا۔ تب سے مابعد جدیدیت کی تفہیم صورتِ حال اور تھیوری کے طور پر ہی کی جارہی ہے۔ مابعد جدیدیت کو دو حصوں میں بانٹ دیا گیا۔ لیوتار جسے صورتِ حال کہتا ہے دوسرے اسے پوسٹ ماڈرنیٹی کا نام دیتے ہیں، اور پوسٹ ماڈرنیٹی نے جس ذہنی فضا کو جنم دیا ہے، اسے پوسٹ ماڈرن ازم کا نام ملا ہے اور یہی تھیوری بھی ہے۔ اکثر لوگ ان میں فرق نہیں کرتے۔ حالانکہ دونوں میں قابل محسوس فرق موجود ہے۔ پوسٹ ماڈرنیٹی مادی، سماجی، معاشی اور ٹیکنالوجی کی صورتِ حال ہے۔ اس صورتِ حال کی تفہیم، ردعمل یا اس کی ریشنلائزیشن کے لیے جو فکر سامنے آئی ہے، وہ پوسٹ ماڈرن ازم ہے۔ یہ فکر عمومی طور پر معاصر اور جاری دانش ورانہ مکالمہ ہے اور خصوصی طور پر نئی جمالیاتی، سیاسی، لسانی اور فلسفیانہ تھیوریاں ہیں۔ لہٰذا پوسٹ ماڈرنیٹی یا صورتِ حال اوّل اور پوسٹ ماڈرن ازم ثانی ہے۔ تاہم بعض مقامات پر مابعد جدیدیت اوّل (پوسٹ ماڈرنیٹی) اور مابعد جدیدیت ثانی (ماڈرن ازم) ایک دوسرے کے ہم قرین (Overy Lap) بھی ہیں۔

واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کی اوّل و ثانی میں تفریق بڑی حد تک جدیدیت کی طرز پر ہے۔ جدیدیت کو بھی ماڈرنیٹی اور ماڈرن ازم میں تقسیم کیا گیا ہے مگر ماڈرنیٹی صورتِ حال نہیں ہے۔ جدیدیت میں صورت حال کے قریب قریب اگر کوئی لفظ ہے تو وہ ماڈرنائزیشن یا جدید کاری ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدیدیت کے عہد میں "صورتِ حال" موجود نہیں تھی، اسے وجود میں لانا مطلوب تھا: جیسے انڈسٹریلائزیشن، ڈیموکریسی، بیورکریسی وغیرہ۔

یہ گمان ہوسکتا ہے کہ جدیدیت جس صورت حال کو وجود میں لائی ہے، کیا وہی مابعد جدید صورت حال ہے؟ مگر یہ گمان درست نہیں۔ مابعد جدیدیت صورت حال یا پوسٹ ماڈرنیٹی اس کے بعد کی صورتِ حال ہے یعنی صنعت کاری (انڈسٹریلائزیشن) کے بعد صارفیت (کنزیومرازم) وغیرہ۔ جدیدیت کی جس شکل کو ماڈرنیٹی کا نام دیا گیا ہے، اس کا تعلق سماجی، سیاسی، مذہبی، ثقافتی علوم سے ہے اور ماڈرن ازم آرٹ اور جمالیاتی فکر سے متعلق ہے۔ اس سے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مقاصد کے فرق پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ جدیدیت "ترقی پسند" اور مابعد جدیدیت "ترقی پسندی" کے پراجیکٹ کی نکتہ چین ہے۔ جدیدیت تاریخ کا مستقیمی تصور رکھتی ہے، تاریخ کے آگے ہی آگے بڑھنے میں یقین رکھتی ہے اور بعض صورتوں میں تاریخ کے خاتمے کا اعلان کرتی ہے۔ ۱۹۹۲ء میں جب فوکویاما نے سوشلزم پر سرمایہ داریت کی "فتح یابی" کو تاریخ کے خاتمے سے تعبیر کیا تھا تو اسے مابعد جدیدیت کے تصورِ تاریخ کا نام دے دیا گیا تھا۔ ویسے تو تاریخ کے خاتمے کا

مطلب اس آویزش کا خاتمہ ہے جو دو متحارب قوتوں کے درمیان ہوتی اور جس سے تاریخی عمل آگے بڑھتا ہے اور یہ دو متحارب قوتیں عالمی منظرنامے پر اب نظر نہیں آتیں۔ ایک ہی بے مہار قوت ہر سو دندناتی دکھائی دیتی ہے مگر یہ خاتمہ تاریخ کا نہیں اس کے ایک مرحلے کا خاتمہ ہوسکتا ہے۔ تاریخ بہرحال اب نئے مرحلے میں داخل ہو چکی ہے، جہاں طاقت کے مراکز اور طاقت کے تصورات، سب بدل چکے ہیں۔ مابعد جدیدیت طاقت کے نئے وسائل، نئے مراکز اور نئے تصورات سے روشناس کراتی ہے۔ ان کا جدیدیت میں تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔

مابعد جدیدیت اوّل میں جس صورتِ حال کا ذکر فراوانی سے ملتا ہے۔ وہ دراصل وہی ہے جو ارد گرد موجود ہے۔ یہ صورتِ حال متعدد مخفی اور ظاہر تہیں رکھتی ہے اور تمام تہیں ایک دوسرے سے جڑی اور ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔ لہٰذا یہ صورت حال ایک طرح کا جال (web) ہے۔ مابعد جدیدیت صورت حال کی چند اہم تہوں میں صارفیت، عالم گیریت، میڈیا کی شبیہیں، کسی قطعی اتھارٹی کا ٹوٹ پھوٹ جانا شامل ہے۔ یہ سب ایک دوسرے سے منسلک ہیں۔

صارفیت مابعد صنعتی (، پوسٹ انڈسٹریل) صورت حال ہے۔ صنعتی عہد میں پیداوار پر زور تھا مگر مابعد صنعتی صورت حال اشیا اور پیداوار کے صَرف توجہ دیتی ہے، اور ظاہر ہے ایسا اس وقت ہوسکتا ہے جب پیداوار کی رفتار تیز ہو چکی ہو اور اس رفتار پر اختیار باقی نہ رہا ہو۔ جب پیداوار ضرورت سے کہیں زیادہ ہے تو اس کا صَرف بڑا مسئلہ ہوتا ہے۔ صَرف کے لیے منڈی اور انسانی ضرورتوں کا ہونا ضروری ہے۔ موجودہ آزاد منڈی کی معیشت (فری مارکیٹ اکانومی) کے پیچھے اصل ہاتھ صارفیت کا ہے۔ آزاد منڈی کی معیشت نے ریاست کے کردار کو کم زور کر دیا ہے اور انسانی ضرورتیں پیدا کرنے کے لیے میڈیا سے مدد لی جاتی ہے۔ میڈیا اشتہارات کے ذریعے نئی نئی انسانی ضرورتیں تخلیق کرتا ہے۔ پہلے انسانی ضرورتوں کو مدنظر رکھ کر چیزیں پیدا کی جاتی تھیں مگر اب چیزیں سامنے رکھ کر ضرورتیں پیدا کر لی جاتی ہیں۔ اب میڈیا صارفیت اور مارکیٹ کا باقاعدہ شراکت دار ہے۔

میڈیا ہمارے عہد ــــــ اور مابعد جدید صورتِ حال کا غالب عنصر ہے ابتدا میں میڈیا (برقی وطباعتی بہ شمول انٹرنیٹ) کا کردار زیادہ تر ثقافتی تھا؛ اطلاع وتفریح کا متوازن امتزاج تھا مگر اب مکمل طور پر میڈیا تجارتی ہو گیا ہے۔ یہ کہنا کچھ غلط نہ ہوگا کہ میڈیا اب ایک سپر مارکیٹ ہے۔ میڈیا پر ظاہر اور پیش ہونے والی ہر شے برائے فروخت ہے نتیجہ یہ ہے کہ خبر، فلم، ڈراما، گانا، کھیل، ٹاک شو، مذہبی پروگرام، طبی مشورے...... ہر شے ''تجارتی نیت'' سے پیش ہوتی ہے۔ نتیجہ درنتیجہ یہ ہے کہ ان سب کے مقاصد بدل گئے ہیں، یعنی خبر پیش کرنے کا مقصد کسی واقعے کی غیر جانب دارانہ، حقیقی تصویر پیش کرنا نہیں، بلکہ اسے بیچنا ہے۔ غیر جانب داری کا دعویٰ یا اس پر عمل بھی اسے بیچنے کی

غرض سے ہے۔ غور طلب بات یہ بھی کہ اب بیچنے کا مفہوم بھی تبدیل ہو چکا ہے۔ فقط پراڈکٹ نہیں بیچی جاتی، خیال، تصورات، عقائد، انسانی جسم اور اس کی شبیہ، آئیڈیالوجی، آرٹ، سیاسی ایجنڈا بھی بیچا جاتا ہے۔ معاشی عالم گیریت کے مقاصد بھی یہی ہیں۔

میڈیا فقط تجارتی ہی نہیں ہوا اور اس نے محض ہر شے کا قابلِ صَرف ہی نہیں بنایا، یعنی Commoditification کا عمل ہی نہیں کیا، ایک نئی ورچویل اور ہائپر رئیلٹی کی حامل دنیا بھی تخلیق کی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہم عکس اور امیج کی دنیا میں جی رہے ہیں، جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ حقیقی اور فطری دنیا سے ہم اگر یک سر کٹ نہیں گئے تو اس سے ہمارا رشتہ کمزور ضرور پڑ گیا ہے۔ میڈیا کے عکس اور امیج بھی باہر کی دنیا کے ہیں اور اس طرح بہ ظاہر لگتا ہے کہ میڈیا، ہمارے اور باہر کی دنیا کے درمیان محض ایک ''ذریعہ'' ہے، مگر میڈیا ذریعہ نہیں، خود مختار ہے۔ میڈیا باہر کی حقیقت کو بعینہٖ پیش نہیں کرتا (اور نہ کر سکتا ہے) بلکہ اس حقیقت کو ''ری کنسٹرکٹ'' کرتا ہے۔ ہم ٹی وی سکرین پر باہر کی اصلی تصویر نہیں، ایک تشکیلی حقیقت دیکھتے ہیں۔ بادریلا اسے ہائپر رئیلٹی کہتا ہے یعنی ایک ایسی حقیقت جو حقیقت نہیں مگر جس کا اثر حقیقت سے بڑھ کر ہوتا ہے۔ امبرٹو ایکو نے اسے ''مستند فریب'' (Authentic Fake) کہا ہے۔ اسی ضمن میں بادریلا نے شبیہ یا Simulacara کی اصطلاح بھی برتی ہے۔ شبیہ، ہائپر رئیلٹی سے آگے کی چیز ہے۔ اسے ہائپر رئیلٹی کی نقل کہنا درست ہوگا یعنی نقل کی نقل۔ افلاطون کا اعیان کا تصور! افلاطون نے دنیا کو اعیان کی نقل کہا (گویا دنیا کو ہائپر ریل کہا) اور آرٹ کو دنیا کی نقل اور اس طرح آرٹ کو نقل کی نقل قرار دیا اور حقیقت سے دو درجے دور۔ شبیہ بھی حقیقت سے دو درجے دور ہے۔ افلاطون دنیا کو اعیان پر اور آرٹ کو دنیا پر منحصر ٹھہراتا ہے۔ مگر بادریلا ہائپر رئیلٹی اور شبیہ کو اپنے آپ میں مکمل اور خود مختار قرار دیتا ہے۔ مابعد جدید حقیقتیں اپنے سرچشمے یا Origin سے کٹی ہوئی ہیں، مگر اسے خسارہ قرار دیتی ہے نہ المیہ، بلکہ اسے اپنی اصلی صورتِ حال قرار دے کر مطمئن ہوتی ہے۔

ہائپر رئیلٹی کے تصور کو لسانی نشان کے ساختیاتی تصور کے مماثل بھی قرار دیا گیا ہے۔ ساختیات ،لسانی نشان کو بلا جواز یعنی Abitrary قرار دیتی ہے۔ یعنی لسانی نشان جس شے کے لیے برتا جاتا ہے، اس شے سے کوئی ناگزیر، فطری اور منطقی ربط نہیں رکھتا، (کسی شے کے لیے کوئی لازمی اور لسانی نشان موجود نہیں ۔لسانی نشانات ثقافتی سطح پر پیدا کیے جاتے ہیں) چوں کہ نشان، شے کی اصلیت سے لازمی اور منطقی ربط نہیں رکھتا، اس لیے وہ شے کا حقیقی ترجمان ہے، نہ اس کا قائم مقام، بلکہ شے کا محض رواجی (کنونشنل) نمائندہ ہے۔ کچھ یہی صورت حال ہائپر رئیلٹی کی بھی ہے۔ وہ بھی حقیقت کی حقیقی ترجمان نہیں ہوتی، اسے دوبارہ تشکیل دیتی ہے۔ جس طرح ہم لسانی نشان کے ذریعے خارجی حقیقت سے نہیں، لسانی نشان میں لکھی گئی حقیقت سے آگاہ ہوتے ہیں، اسی طرح ہائپر رئیلٹی ہمیں خارجی حقیقت سے کما حقہ آگاہ نہیں کرتی، بلکہ ''میڈیم'' کے ذریعے

تشکیل دی گئی حقیقت سے روشناس کراتی ہے۔ تاہم لسانی اور برقی میڈیم میں فرق ہے۔

واضح رہے کہ میڈیم غیر جانب دار نہیں ہے یہ میڈیم لسانی ہو، برقی ہو، یا تصویری ہو یا صوتی ہو، میڈیم کسی چیز کو بعینہٖ پیش نہیں کرتا۔ وہ چیز کی نوعیت، نہج اور مقاصد تک کو بدل دیتا ہے۔ اس طرح ہم حقیقت کا براہِ راست نہیں، بالواسطہ تجربہ کرتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ ہم Mediated حقیقتوں میں جی رہے ہیں۔ مابعد جدید مفکرین نے زیادہ تر ٹی وی اور کمپیوٹر کے میڈیم کی بات کی ہے۔ مابعد جدید عہد کو ڈیجیٹل یا ای ایج بھی کہا ہے۔ محض اس لیے نہیں کہ ان کی بہتات ہوگئی ہے، بلکہ اس لیے بھی کہ انھوں نے ہمارے تصورات کو انقلابی طور پر تبدیل کردیا ہے۔ بالخصوص ان چیزوں کے بارے میں تصوارت جو ٹی وی یا کمپیوٹر سکرین کی وساطت سے ہم تک پہنچتی ہے۔ اس ضمن میں بنیادی تحقیق فرانسس لیوتار نے کی ہے۔ لیوتار کا مؤقف ہے کہ مابعد جدید عہد میں علم کی ترسیل کے ذرائع نے علم کی نوعیت کو بدل دیا ہے۔ اب علم بجائے خود مقصد نہیں رہ گیا، وہ ''انفارمیشنل کموڈیٹی'' کی صورت اختیار کرگیا ہے۔ علم، اطلاع ہے۔ جسے صرف ہونا ہے۔ علم سے وابستہ بے غرض دانائی کا تصور رخصت ہوتا جارہا ہے۔ علم اب مارکیٹ کی چیز ہے۔ اسے خریدا اور بیچا جاتا ہے۔ دیگر اشیا کی طرح اس کے بھی (انٹلکچویل) پراپرٹی رائٹس ہیں۔ اب دنیا، علما اور جہلا پر مشتمل نہیں ہوگی، بلکہ ''انفارمیشنل کموڈیٹی'' رکھنے والوں اور اس سے محروم لوگوں میں بٹی ہوئی ہوگی۔ لیوتار نے مابعد جدید عہد میں علم کی صورتِ حال کی ہمت شکن تصویر پیش کی ہے۔ دراصل اس کے سامنے مغربی دنیا ہے جہاں ہر چیز Digitalized ہوگئی ہے اور یہ احساس عام ہے کہ صرف وہی شے باقی رہ سکتی ہے جو ڈیجیٹل ہوسکتی ہے اور ڈیجیٹل ہونے کا مطلب شے کا کموڈیٹی میں بدلنا ہے اور کموڈیٹی اپنے آپ میں کوئی جوہر نہیں رکھتی۔ اس کی قیمت اور معنویت اس کے صرف ہونے میں ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ علم کے ایک کموڈیٹی بننے کے ضمن میں ہم کیا طرزِ عمل اختیار کرتے ہیں؟ علم کو ایک قابلِ صَرف شے کے طور پر قبول کرلیتے ہیں، یا اس کی قدیم دانش ورانہ جہت کی بحالی کی کوشش کرتے ہیں، یا علم کی کسی متبادل صورت کی تلاش کرتے ہیں؟ اس ضمن میں ایک بات واضح ہے۔ یہ تبدیلی ٹیکنالوجی کی وجہ سے ہوئی ہے۔ ٹیکنالوجی کی تاریخ یہ بتاتی ہے کہ یہ آگے ہی آگے بڑھتی ہے، اور اس عمل میں اپنے ہی خالق پر حاوی ہوتی جاتی ہے۔ لہٰذا جہاں تک علم کے قابلِ صَرف شے ہونے کا تعلق ڈیجیٹل ٹیکنالوجی سے ہے، اس کو تبدیل کرنا تو ممکن نظر نہیں آتا، تاہم علم کے صَرف کی نوعیت کو ہم کچھ نہ کچھ بدل سکتے ہیں۔ یعنی خود کو تبدیل کرسکتے ہیں؛ اپنے لیے موزوں کردار کا تعین کرسکتے ہیں۔

مابعد جدیدیت کا ذکر انیسویں صدی کے ربع آخر سے بیسویں صدی کے نصف اول تک وقتاً فوقتاً ہوتا رہا، مگر مابعد جدیدیت کا ڈسکورس ۱۹۶۰ء میں قائم ہوا۔ مزے کی بات یہ ہے کہ یہ ڈسکورس اوّل اوّل نہ ادب میں رائج ہوا، نہ فلسفے یا لسانیات میں، بلکہ آرکی ٹیکچر میں، ایک مخصوص رجحان کی نمائندگی کے لیے مروّج

ہوا۔ اس کے بعد ۱۹۷۰ء کی دہائی میں اس کا چرچا جامعات میں ہونے لگا اور زیادہ تر ثقافتی مطالعات تک محدود رہا۔ ۱۹۸۰ء کی دہائی میں مابعد جدیدیت آرٹ، ادب، فلسفے اور دیگر شعبوں میں زیرِ بحث آنے لگی۔ جب آرکی ٹیکچر میں مابعد جدیدیت موضوعِ بحث بن رہی تھی، تب یورپ کی دانش ورانہ فضا پر ساختیات کا غلبہ تھا اور جب مابعد جدیدیت جامعات میں پہنچ رہی تھی اس وقت پس ساختیات کے مباحث عام ہورہے تھے (اور پس ساختیات میں دریدا کی ڈی کنسٹرکشن اور میشل فوکو نظریات بطورِ خاص اہم ہیں) گویا مابعد جدیدیت اور پس ساختیات کے مباحث میں ''معاصریت'' کا رشتہ ہے۔ بعض لوگ اس سے آگے جاکر دونوں کو ''ایک'' کہنے میں تامّل نہیں کرتے۔ حالانکہ دونوں میں کچھ مماثلیں اور کچھ اختلافات ہیں اور مماثلتوں اور اختلافات کی نوعیت خاصی پیچیدہ ہے، اسی لیے دونوں کو الگ کرنا آسان نہیں ہے۔ سرسری نظر میں دونوں میں یہ فرق نظر آتا ہے کہ پس ساختیات خود کوئی نظریہ نہیں۔ ان نظریات کا مجموعہ (اور اس مجموعے سے مرتب ہونے والی ذہنی فضا) ہے، جو ساختیات کے بعد اور ساختیات کے ردِّعمل میں سامنے آئے ہیں۔ پس ساختیات میں اہم ترین نام دریدا اور فوکو کے ہیں اور دیگر قابلِ ذکر لوگوں میں ایم۔ ایچ۔ ابرامز، جے ہلس ملر، پال دی مان، جیفری ہارٹ مین اور گیا تیری چکرورتی سپیوک شامل ہیں، جب کہ مابعد جدیدیت وہ کلچرل صورتِ حال اور وہ تھیوریاں ہیں جو جدیدیت کے ردِّعمل یا اس کی توسیع کے طور پر وجود میں آئی ہیں۔ اس طرح نمایاں فرق یہ ہے کہ پس ساختیات ''نظریہ'' ہے اور مابعد جدیدیت ایک پوری ثقافتی صورتِ حال، اس صورت حال سے وابستہ نظریات اور ایک پورا عہد ہے۔ پس ساختیات کا دائرہ کار (صرف فکر تک) محدود ہے اور مابعد جدیدیت کا میدانِ عمل (کلچر اور عہد تک) وسیع ہے۔ مابعد جدیدیت کے اہم ترین نظریہ ساز لیوتار اور بادریلا ہیں۔ پس ساختیات اور مابعد جدیدیت میں نمایاں مماثلت یہ ہے کہ دونوں ''کلیت پسندی'' (Totalizing) کی مخالف ہیں۔ کلیت پسندی جسے پہلے روشن خیالی نے اور بعدازاں جدیدیت اور ساختیات نے اختیار کیا۔ اس طرح دونوں جدیدیت کے بنیادی مقدمات کو چیلنج کرتی ہیں۔ علاوہ ازیں پس ساختیات اور مابعد جدیدیت، آفاقیت کے بجائے مقامیت، مماثلت کے بجائے افتراق، یکسانیت کے بجائے تنوع کو یکساں طور پر فوقیت دیتی ہیں اور یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ مابعد جدیدیت کی ذیلی تھیوریاں جیسے مابعد نوآبادیات، تانیثیت، نو مارکسیت وغیرہ پر، پس ساختیاتی مفکرین، دریدا اور فوکو کے نظریات کا گہرا اثر ہے۔ چناں چہ اگر بعض لوگ دریدا، فوکو، لیوتار اور بادریلا کو مابعد جدیدیت کے تحت زیرِ بحث لاتے ہیں تو اس کی معقول وجوہ موجود ہیں۔

مابعد جدیدیت کی فکر کا مرکزی نقطہ تلاش کرنا مشکل ہی نہیں، مابعد جدیدیت کی روح کے خلاف بھی ہے۔ مابعد جدیدیت متعدد علوم، آرٹ کے تمام شعبوں اور متنوع ثقافتی مظاہر میں سرایت کیے ہوئے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ علوم، آرٹ اور ثقافتی مظاہر نے اپنی انفرادیت اور پیچیدگی تج دی ہے اور وہ یکساں

صورت میں یا مشترک مقاصد کے حامل ہوگئے ہیں۔ یکسانیت اور اشتراک جدیدیت کی صفات تھیں، جسے مابعد جدیدیت نوک تنقید پر رکھتی ہے۔ جدیدیت مماثلتوں کو اہمیت دے کر اشیا و مظاہر کی بنیادی اور آفاقی ساختوں کی جستجو کرتی تھی، مگر مابعد جدیدیت، آفاقی ساخت اور آفاقی صداقت کو التباس قرار دیتی ہے۔ اگر مابعد جدیدیت، مماثلت اور مرکزیت کو مسترد کرتی ہے تو آخر کس بنیاد پر یہ علوم، آرٹ اور ثقافتی اعمال کے ''مرکزی میلان'' ہونے کا دعوا کرتی ہے؟ یہ سوال برمحل اور مابعد جدیدیت کو سمجھنے میں معاون ہے۔

مابعد جدیدیت کو چوں کہ ایک عہد قرار دیا گیا ہے، اس لیے اس عہد کی علمی، سماجی، ثقافتی اور جمالیاتی سرگرمیوں کو بھی مابعد جدید قرار دینا لابدی تھا۔ ادوار بندی یا Periodization میں ایک گونہ جبر ہوتا ہے۔ افتراقات کو نظر انداز کیا جاتا اور مماثلتوں کو بڑھا چڑھا کر پیش کیا جاتا اور انھیں ایک دور کی تمام سرگرمیوں پر مسلط کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ جبر کسی حد تک مابعد جدیدیت میں بھی ہے، لیکن مابعد جدیدیت ''خود شعوریت'' کی حامل ہونے کی وجہ سے اس جبر سے آگاہ اور اس کی نقاد ہے۔ مثلاً بعض مورخین نے نشاۃ ثانیہ، روشن خیالی اور جدیدیت کے ادوار کو پورے یورپ اور پوری دنیا کی تاریخ کے ادوار کہا ہے۔ مابعد جدیدیت تاریخ کے ''جبری اور کلی تصور'' کو مسترد کرتی ہے۔ مابعد نوآبادیاتی تھیوری نے بالخصوص تاریخ کے اس تصور کو مغرب کے نوآبادیاتی مقاصد کا شاخسانہ قرار دیا ہے۔ مابعد جدیدیت ہر تاریخی عہد اور ہر مظہر کو Localized تسلیم کرتی ہے۔ لہٰذا ہر عہد اور ہر مظہر اپنے مقامی تناظر میں وجود رکھتا اور قابل فہم ہوتا ہے۔ اس دلیل کی رو سے مابعد جدیدیت، خود بھی اپنے تناظر کی پابند ہے اور کہا جا سکتا ہے کہ ہر علاقے اور خطے کی اپنی مخصوص مابعد جدیدیت ہے۔ دوسرے لفظوں میں کسی تاریخی دور اور کسی علمی، ثقافتی یا جمالیاتی مظہر کی تفہیم کے لیے آفاقی اور اٹل اصولوں کی قائل نہیں۔ وہ ان کے لیے خود انھی سے ماخوذ یا انھی کے لیے موزوں پیراڈائم کی اہمیت پر زور دیتی ہے۔ مابعد جدیدیت کسی بھی طرح کی مرکزیت کی قائل نہیں۔

لامرکزیت مابعد جدید مفکروں کی فکر میں بھی ہے۔ مثلاً کسی مابعد جدید مفکر کے ''بنیادی فکری نظام'' کی نشان دہی آسان نہیں۔ نظام یا نظریہ پابند کرتا ہے۔ چیزوں کو عمومی بناتا ہے، کلیہ سازی کرتا ہے، اشیا کے باہمی افتراقات اور تناقضات کو نظر انداز کرتا ہے، جب کہ ہم جس دنیا سے دوچار ہیں، ''وہ ہر لحظہ نیا طور نئی برق تجلی'' کی صورت ہے جو کثرت، تنوع اور جلوہ ہائے رنگ رنگ کی حامل ہے۔ ہماری تمثیلی منطق یا تشبیہی انداز جب دو مختلف اشیاء کو کسی اشتراک کی بنیاد پر ''ایک'' قرار دیتا ہے تو دراصل وہ ایک کے اجارے کو قائم کرتا ہے جو ایک سیاسی عمل اور طاقت کا کھیل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدید مفکرین ایک سے زائد تھیوریاں اور زاویہ ہائے نظر کو بہ یک وقت کام میں لاتے ہیں۔ مثلاً دریدا فلسفے کا مورخ، نقاد اور نئے طرزِ مطالعہ کا موجد ہے۔ فوکو انسانی فکر کا مورخ، ''سماجی اعمال کا فلسفی'' نقاد، اپنے مطالعاتی منہج کی بنیاد آرکیالوجی اور کبھی جینیالوجی پر رکھتا

ہے۔ اسی طرح گائتری چکرورتی سپیوک خود کو ''فیمن اسٹ مارکسسٹ ڈی کنسٹرکواسٹ'' کہتی ہے۔ اس کے نزدیک نسائی، مارکسی اور ساخت شکن رویہ ایک نہیں مختلف نظریات سے عبارت ہے۔ اس کا موقف ہے کہ ادبی اور تاریخی متون کو سمجھنے کے لیے، ان مختلف نظریات سے ان کے اختلافات اور حدود کا لحاظ رکھتے ہوئے استفادہ ضروری ہے۔ یہ بات ان لوگوں کے لیے یقیناً پریشان کن ہے، جو کسی ایک نظریے کو تمام سوالات کے جوابات کی کلید سمجھتے ہیں اور یہ حقیقت نہیں سمجھتے کہ ہر نظریے کے حدود ہوتے ہیں اور انھی میں وہ کارگر ہوتا ہے۔

مابعد جدیدیت ثانی یا پوسٹ ماڈرن ازم، اپنی پوری فکری قوت کے ساتھ ۱۹۸۰ء کی دہائی میں زیرِ بحث آئی، مگر اس سے وابستہ ''فکر'' کا ارتقا رفتہ رفتہ ہوا ہے۔ مابعد جدید فکر کے ابتدائی نقوش ۱۹ویں صدی کے آخری نصف میں تلاش کیے گئے ہیں۔ بالخصوص کرکے گارڈ اور نطشے کے یہاں کرکے گارڈ کا قول تھا کہ'' سچائی موضوعی ہوتی ہے۔'' کوئی سچائی آفاقی اور معروضی نہیں ہے اور موضوعی ہونے کی بنا پر اضافی ہے۔ آفاقیت کے بجائے اضافیت، مابعد جدیدیت کا اہم مقدمہ ہے۔ نطشے کی عدمیت (Nihilism) کو بھی مابعد جدید فکر کی زنجیر کی اہم کڑی شمار کیا گیا ہے۔ نطشے کی عدمیت ''اقتدار اور معانی کے یک سر انکار'' سے عبارت ہے۔ عدمیت کو نطشے نے جدیدیت کا عارضہ کہا تھا۔ اس کے نزدیک یورپی ماڈرنٹی مخصوص تصور کائنات (ورلڈ ویو) رکھتی ہے، جو دراصل عیسائیت سے ماخوذ ہے۔ (واضح رہے کہ نطشے یورپی ماڈرنٹی کے ایک خاص مرحلے کی بات کر رہا ہے، جب یورپ مذہبی اعتقادات کو اپنی ثقافت کی گہری سطحوں میں سنبھالے ہوئے تھا۔) یعنی ماڈرن یورپ دنیا کی تعبیر عیسائی مذہبی عقیدے کی رو سے کرتا ہے، اور اس طرح وہ مادی اور حسی دنیا کے ضابطے، قوانین ایک ایسی دنیا سے اخذ کرتا ہے، جو ماورا ہے۔ دونوں دنیاؤں کی سچائیاں الگ ہیں۔ مادی دنیا کی سچائی، اس کا علتیت کا جال (Web of causality) ہے اور ماورا کی سچائی میں اس جال (Web) سے آزاد اور الگ ہونا ہے۔ نطشے کا موقف ہے کہ مادی دنیا کی اقدار اس کی اپنی سچائی سے طے ہونی چاہئیں۔ وہ ماورا کی سچائی اور اقدار پر شبہے کا اظہار کرتا ہے۔ یہی عدمیت ہے۔ جب وہ خدا کی مرگ کا اعلان کرتا ہے تو یہ عدمیت کی ریڈیکل صورت ہے، جب اس کا شبہ یقین میں بدل جاتا ہے۔

نطشے نے عدمیت کی دو صورتوں (منفعل اور فعال) کی نشان دہی کی۔ منفعل عدمیت، دنیا کو اقدار اور معانی سے خالی سمجھ کر افسردگی کی گرفت میں آجانا ہے اور فعال عدمیت یہ ہے کہ جب اقدار اور معانی کے نظام کو منہدم کر دیا جائے اور اس کے نتیجے میں Disilusioned Creative Ability کو زبردست تحریک ملے اور اقدار کو ازسرِ نو تشکیل دینے کی کوشش کی جائے۔ نطشے کا عدمیت کا یہ تصور ''جدید'' ہے کہ جدید رویہ پرانے کا انہدام کرتا ہے تو نئے کی تعمیر کا سامان بھی کرتا ہے۔ وہ تاریخ کے عمل میں رخنہ ڈالتا ہے تو اسے پُر

مفکر گیانی ویتھو نے وضاحت کی ہے کہ اگر ہم ذرا زاویہ بدل کر دیکھیں تو نطشے کی عدمیت ہمیں مابعد جدیدیت کی پیش رو محسوس ہوگی۔ مثلاً پرانی اقدار کی ڈی کنسٹرکشن کر کے نئی اقدار تعمیر کرنا، دراصل Origin کی طرف پلٹنا ہے، کہ ہر قدر اور معنی، خواہ وہ نیا ہو یا پرانا، کوئی نہ کوئی بنیاد رکھتا ہے۔ پرانی قدر کا سرچشمہ مطلق اتھارٹی ہے تو نئی اقدار کا سرچشمہ عقل کی اتھارٹی ہے۔ لہٰذا نئی قدار کی تشکیل کا عمل بھی آزادی کا عمل نہیں ہے۔ پرانے جال میں نئے ڈھنگ سے گرفتار ہونے کا عمل ہے۔ اسی بنا پر نطشے اقدار کی کامل نفی کا قائل نظر آتا ہے۔ اور حقیقت کو Tissue of Erring کہتا ہے۔ یہ خالص مابعد جدید رویہ ہے، جس کے اثرات آگے آنے والے مفکرین پر پڑے۔

عدمیت کے نظریے کو آرٹ میں دادائیت (Dadaism) کی تحریک نے اختیار کیا۔ دادائیت کی تحریک ۱۹۱۶ء میں زیورخ میں شروع ہوئی اور پہلی جنگِ عظیم کے بعد پیرس میں مقبول ہوئی۔ بعد ازاں اس کے اثرات انگلستان اور امریکا کے ادب پر پڑے۔ عدمیت کے زیر اثر دادائیت معانی، اصول اور اقدار کی کامل نفی کرتی تھی۔ Nothing اس کا اصل الاصول تھا۔ دادائیت کو جدیدیت میں شامل کیا جاتا ہے، مگر اس کا رشتہ ایک سطح پر مابعد جدیدیت سے بھی ہے۔ بالخصوص وہاں، جہاں دادائیت معانی اور اقدار کی یک سر نفی کا علم بلند کرتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا معانی کی کامل نفی ممکن ہے؟ اصل یہ ہے کہ جب معانی کی نفی کا دعوا کیا جاتا ہے تو وہ دعوا ایک خاص وقت اور مخصوص تناظر میں قائم کیے گئے معانی کی نفی کا ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں فی نفسہ معانی کا نہیں بلکہ مخصوص معانی یا معانی کی Stability کی نفی پر اصرار کیا جاتا ہے۔ معانی کا انہدام، معانی کی آفرینش کے شعور کے بعد ہی ممکن ہوتا ہے۔ ہر معنی اور قدر ایک خاص لمحے، تناظر، تاریخ کے محور پر تشکیل پاتی ہے۔ معنی اور قدر ماورائی اور مستقل نہیں، اپنی اصل میں سماجی تشکیل ہیں۔ معنی کی آفرینش کا یہ شعور ہی اس کی نفی کا سامان کرتا ہے۔ مابعد جدیدیت کی سب سے بڑی دین غالباً یہ ہے کہ اس نے معنی اور قدر کو سماجی تشکیل ثابت کیا ہے۔

مابعد جدید "فکر" کے ارتقا میں وِٹگنسٹائن (۱۸۸۹ء۔۱۹۵۱ء) کے خیالات نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ اس نے ایک تو "لینگویج گیم" کا نظریہ دیا جس کے مطابق ہر شعبۂ علم کی اپنی زبان ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر شعبۂ علم اپنے مقدمات و نظریات سے زیادہ اپنی مخصوص زبان سے پہچانا جاتا ہے۔ غالباً اسی لیے اس نے تمام فلسفے کو Critique of Language قرار دیا۔ دوسرا اس نے یہ کہا کہ کوئی معنی شخصی اور نجی نہیں ہے۔ معنی زبان میں ہے، زبان سے قائم ہے اور زبان سماجی تعامل سے وجود میں آتی ہے۔ بنابریں معنی "سماجی" ہے۔ لیوتار نے وٹگنسٹائن سے بہ طور خاص اثر قبول کیا۔

معنی، صداقت اور قدر کے سماجی ہونے کا تصور ساختیات نے بھی دیا، اس لیے ایک حد تک ساختیات بھی مابعد جدیدیت کی پیش رو تھی۔ مگر دونوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ ساختیات صداقت کا کلیت پسندانہ تصور رکھتی اور اس کے آفاقی ہونے کا شائبہ ابھارتی ہے، جب کہ مابعد جدیدیت صداقت کے مقامی (Localized) اور شکستہ (Fragmented) ہونے میں یقین رکھتی ہے۔ لیوی سٹراس (۱۹۰۸ء۔۲۰۰۹ء) نے جب ساختیات کو بروئے کار لا کر امریکی انڈین اساطیر کا مطالعہ کیا تو ان سب کے باطن میں مشترک ساخت دریافت کی۔ اس کا موقف تھا کہ یہ ساخت انسانی ذہن کی ساخت ہے۔ گو اساطیر مختلف جغرافیائی خطوں میں بکھری ہوئی ہیں، مگر انھیں یکساں نوعیت کی ذاتی ساخت نے جنم دیا ہے۔ اس طرح لیوی سٹراس نے یہ تصور بھی پیش کیا کہ انسانی ذہن کی تنظیم "اندر" سے نہیں "باہر" سے ہوتی چاہیے۔ "باہر" سے مراد وہ سماجی اعمال اور تخلیقات ہیں جنھیں انسانی ذہن نے جنم دیا ہے۔ لہٰذا ساختیات وہاں تک تو مابعد جدیدیت کی شریک کار ہے جہاں وہ صداقت کو "باہر" کے سماجی اعمال میں تلاش کرتی ہے، مگر جب ساختیات صداقت کے کلی اور آفاقی ہونے کا تصور دیتی ہے تو وہ جدیدیت کی صف میں آ جاتی ہے جسے بعد ازاں مابعد جدیدیت نشانہ بناتی ہے۔

ساختیات کی کلیت پسندی کو ژاک دریدا (۱۹۳۰ء۔۲۰۰۴ء) نے چیلنج کیا۔ دریدا معنی کے سماجی ہونے کا تو قائل ہے مگر معنی کے استقرار کو تسلیم نہیں کرتا۔ معانی کے استقرار میں یقین ہی کلیت پسندی اور سسٹم کے تصور کو ممکن بناتا ہے اور معانی کے استقرار کا تصور "موجودگی کی منطق" کا پیدا کردہ ہے۔ پورے مغربی فلسفے میں یہ منطق، صوت مرکزیت کی صورت میں موجود ہے۔ وہ یہ کہ تقریر تحریر پر فوقیت اور اولیت رکھتی ہے۔ تقریر کی اولیت کا مطلب، مقرر یا مصنف کی موجودگی کو تسلیم کرنا ہے اور یہی موجودگی کی "منطق" ہے، جو معانی کو واحد اور متعین قرار دیتی ہے۔ دریدا اس کے مقابلے میں لوگو مرکزیت کی تھیوری پیش کرتا ہے۔ یہ تھیوری تحریر کو مقدم قرار دیتی ہے اور اس طرح "موجودگی کی منطق" کو مسترد کرتی ہے۔ اس منطق کے استرداد کے بعد متن آزاد ہو جاتا ہے۔ یعنی متن کا تصور جب لوگو مرکزیت کی روشنی میں کیا جائے گا تو وہ واحد معنی کا پابند نظر نہیں آئے گا، بلکہ اس کے معانی کے اطراف کھلے دکھائی دیں گے۔ نیز یہ معلوم ہوگا کہ متن کے اندر متن موجود ہے جو پہلے کو ڈی کنسٹرکٹ کر رہا ہے۔ توجہ طلب بات یہ ہے کہ دریدا نے متن کی ڈی کنسٹرکشن کو متن کا اپنا وقوعہ (Occurance) قرار دیا ہے۔ بعض لوگ ڈی کنسٹرکشن کو متن کے تجزیے کا حربہ خیال کرتے ہیں، جو درست نہیں، یعنی متن کی ساخت شکنی کا سامان خود متن میں مضمر ہے، وہی بات کہ مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی۔ مابعد جدیدیت میں تکثیریت، عدم تعین، اضافیت وغیرہ کا جو ذکر ہوتا ہے وہ بڑی حد تک دریدا کا دیا ہوا ہے۔ دریدا معنی کے Unstable ہونے، متفرق اور ملتوی ہوتے چلے جانے، استقرار سے محروم ہو جانے کر

نتیجتاً کثیر ہونے کو تسلیم کرتا ہے۔ دریدا کے نزدیک معانی کی کثرت اور معانی کا آزاد کھیل (فری پلے) متن پر مسلط نہیں ہوتا، متن میں موجود ہوتا ہے۔ دریدا نے یہ تصور اصل میں سوسیئر سے لیا تھا۔ سوسیئر نے ایک لسانی نشان کے دوسرے نشان سے فرق کو بنیادی اہمیت دی تھی۔ ہر نشان کا دوسرے سے تکلمی اور صوتی فرق ہی ہر نشان کو ''ممکن'' بناتا ہے۔ ''عام'' اور ''آم'' میں صوتی فرق ہی ان کے کو ممکن بناتا ہے وگرنہ ان میں کوئی جوہر موجود نہیں، جو انھیں الگ پہچان اور معانی دیتا ہو۔ چونکہ جوہر نہیں اس لیے معانی بھی واحد اور مستقل نہیں۔ دریدا معانی کی کثرت اور عدم استقرار کو خود زبان کی ساخت میں تلاش کرتا ہے۔

یہاں عدمیت اور ڈی کنسٹرکشن کے لطیف فرق پر بھی روشنی ڈالنا مناسب ہوگا۔ عدمیت معانی کے انہدام کا تصور دیتی ہے، جبکہ ڈی کنسٹرکشن معانی کا انہدام نہیں، معانی کا التوا ہے۔ عدمیت معانی سے انکار کی قائل ہے مگر ڈی کنسٹرکشن واحد معنی کے انکار اور معانی کی کثرت کا اثبات کرتی ہے۔ معنی کے انکار اور واحد معنی کے انکار میں فرق کیا جانا چاہیے۔ معنی کا التوا، درحقیقت واحد معنی کے تسلط کا انکار ہے۔ معنی کا التوا اس وقت ہوتا ہے، جب لفظ کو کسی نئے تناظر سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر معنی اصل میں Contextualized ہے۔ مثلاً لفظ قلم ایک تناظر میں محض لکھنے کا آلہ ہے۔ دوسرے تناظر میں لفظ کی یہ طاقت کی علامت ہے۔ لفظ ادبی، سیاسی، صحافیانہ، آئینی ہوتا ہے، اس لیے لفظ کی طاقت کے کئی مظاہر ہیں۔ ادیب کے لفظ میں، صحافی کے لفظ، سیاست دان کے لفظ، حکمران کے لفظ، جج کے لفظ کی اپنی طاقت ہے۔ تیسرے تناظر میں لفظ مصنف کا نمائندہ ہے۔ کسی اور تناظر میں یہ لکھنے والوں کی کمیونٹی کا ترجمان ہے۔ اس طرح تناظر کے بدلتے ہوئے چلے جانے سے ایک ہی لفظ کے معانی بدلتے چلے جاتے ہیں۔ معانی کے اسی طور پر بدلتے چلے جانے کا مطلب ہی معانی Unstable ہونا ہے۔ یعنی ایک تناظر میں معنی Stable ہوتا مگر دوسرے تناظر میں وہ معنی Unstable ہو جاتا ہے۔ مابعد جدیدیت میں تناظر کی اہمیت، معنی کی عدم حتمیت، عدم تعین، معانی کی کثرت و اضافیت، معانی کی مقامیت، ایسے تصورات دریدا کی ساخت شکنی کی دین ہیں۔

یہاں اس سوال کا جواب ضروری ہے کہ کیا معنی کا التوا لامتناہی ہے؟ عموماً یہ سمجھا گیا ہے کہ معنی مسلسل ملتوی اور متفرق ہوتا چلا جاتا ہے۔ چوں کہ معنی تناظر سے وابستہ ہے، اور تناظر لامحدود نہیں ہوسکتا۔ آپ ایک لفظ کو آخر کتنے تناظرات میں استعمال کر سکتے ہیں؟ یا ہم کسی متن کی تفہیم میں کتنے تناظرات بروے کار لاسکتے ہیں؟ چوں کہ تناظرات محدود ہیں، لہٰذا معنی کا التوا بھی لامحدود نہیں۔

دریدا زیادہ تر زبان اور متن کے مطالعے پر مرتکز رہتا ہے مگر فوکو سماج اور تاریخ کا مطالعہ کرتا ہے۔ تاہم دونوں کا مقصود ایک ہے: لسان، متن اور سماجی تشکیلات کا تجزیہ کرنا۔ فوکو (۱۹۲۵ء-۱۹۸۴ء) بھی ساختیات کی کلیت پسندی اور جدیدیت کی ترقی پسندی اور آفاقیت کا نقاد ہے۔ جدیدیت تاریخ کا مستقیمی تصور

رکھتی ہے۔ وہ تاریخ کو مسلسل آگے کی طرف بڑھنے والا خط قرار دیتی ہے۔ آگے کا ہر مرحلے پہلے سے بہتر اور مائل بہ ارتقا ہوتا ہے۔ فوکو تاریخ کے اس تصور کو ''تشکیل'' قرار دیتا ہے اور اس کا متبادل پیش کرتا ہے۔ وہ تاریخ کو عدم تسلسل کا مظہر کہتا ہے۔ وہ تاریخ کے سفر کو سیدھے خط کے بجائے قوس کا سفر قرار دیتا ہے۔ ہر قوس Episte'me' ہے۔ تاریخ کی ہر قوس دیگر قوسوں سے مختلف ہے۔ جدیدیت کی قوس ترقی اور آفاقیت سے عبارت تھی؛ یہ بات اعتقاد کے درجے کو پہنچ گئی تھی کہ انسان ترقی کی راہ پر گامزن ہے، اور تمام انسانیت کے لیے یکساں اقدار و نظریات ممکن ہیں۔ یہ ایک نہایت خوش کن تصور تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ تصور اب بھی خوش کن محسوس ہوتا ہے؛ کس کافر کو تمام انسانیت کے لیے یکساں طور پر روشن، ترقی پسندانہ مستقبل کے تصور سے انکار ہوسکتا ہے! عالمی جنگوں، سرمایہ دارانہ حربوں، معاشی عالمگیریت کی وجہ سے ترقی کا یہ خواب پورا نہیں ہوسکا۔ مابعد جدیدیت کا مئوقف یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس ضمن میں خرابی تاریخ کے تصور میں تھی۔ جدیدیت نے تاریخ کا مستقیم ترقی کا تصور قائم کیا، مابعد جدیدیت اس کی نقاد ہے۔

فوکو Episte'me' سے ضابطوں اور قوانین کا وہ مجموعہ مراد لیتا ہے جو ایک عہد کی مختلف علمی اور سماجی سرگرمیوں کے عقب میں قدرِ مشترک کے طور پر موجود اور کارفرما ہوتا ہے۔ ضابطوں کا یہ مجموعہ اپنی اصل میں سماجی ہے، یعنی سماجی قوتیں Episte'me' کو تشکیل دیتی ہیں۔ Episte'me' ہی کسی سرگرمی کے خوب اور ناخوب، موزوں اور غیر موزوں روا اور ناروا کا فیصلہ کرتی ہے۔ فوکو کے مطابق ہر عہد میں کئی کلامیے (ڈسکورس) رائج ہوتے ہیں۔ کلامیے کی نوعیت اور مقاصد طاقت طے کرتی ہے۔ گویا ہر کلامیے میں غلبے کی خواہش پوشیدہ ہوتی ہے۔ کلامیہ صداقت کے علم بردار ہونے کا شائبہ ابھارتا ہے، مگر اصل میں وہ غلبے کی خواہش میں مبتلا ہوتا ہے۔

مابعد نوآبادیاتی تھیوری (جو مابعد جدیدیت کی ذیلی تھیوری ہے) پر فوکو کے ڈسکورس کے نظریے کا گہرا اثر ہے۔ ایڈورڈ سعید نے اسے ''متنی رویہ'' (Textual Attitude) کہا ہے۔ ڈسکورس طاقت کے حصول اور غلبے کی شدید خواہش رکھتا ہے۔ متنی رویہ بھی غلبے کا تمنائی ہوتا ہے۔ سعید یہ باور کراتا ہے کہ کس طرح مشرق کے غلام ممالک سے متعلق لکھے گئے متون، سے ان ممالک کے بارے میں رائے قائم کی گئی اور پھر اس رائے کی روشنی میں انھیں نوآبادیاتی بنایا گیا۔ گویا متون کے ذریعے نوآبادیاتی نظام کی نیو رکھی گئی اور اسے استحکام دیا گیا۔ سامراجی ممالک نے نوآبادیات سے متعلق جو متون لکھے، پہلے سے موجود متون کی جو تشریحیں اور تعبیریں کیں اور جو کلامیے رائج کیے، ان کا مقصد اپنا سیاسی استحکام اور غلام ممالک کا معاشی و ثقافتی استحصال تھا۔ یہ تمام متون یا کلامیے صداقت کا شائبہ تو اُبھارتے ہیں، مگر اسی شائبے اور گمان کی آڑ میں یہ اپنے غلبے کی خواہش کو چھپاتے ہیں۔ یہ متون یا کلامیے جس علم کا شائبہ ابھارتے ہیں، وہ اپنی اصل میں سماجی تشکیل ہوتا ہے۔

گائتری چکرورتی سپیوک نے وضاحت کی ہے کہ کولونیل ڈسکورس متعلقہ خطے کے حقیقی تاریخی واقعات اور سچائیوں کی نمائندگی نہیں کرتا بلکہ مسلط کر دیا جاتا ہے۔ مابعد نوآبادیاتی تھیوری مابعد جدیدیت کی مانند ہی سچائی کو سماجی تشکیل تسلیم کرتی ہے۔

یہاں یہ سوال اٹھانا بے محل نہیں ہوگا کہ صداقتوں کے سماجی تشکیل ہونے کا راز افشا ہونے پر مابعد جدید مفکر کیا رویہ اختیار کرتے ہیں؟ کیا وہ صورتِ حال کو منکشف کرتے ہیں یا اس سے آگے بڑھتے اور نئی صورتِ حال کے خدوخال اُبھارنے کی کوشش کرتے ہیں؟ اس ضمن میں مابعد جدیدیت میں دو قسم کے مفکر ہیں۔ ایک سائنسی رویے کے حامل اور دوسرے آئیڈیالوجی پر مبنی طرزِ عمل کے علم بردار۔ دریدا، فوکو، بادریلا، لیوتار سائنسی رویہ اختیار کیے ہوئے ہیں مگر تانیثیت پسندوں نے (جیسے گائتری) آئیڈیالوجی پر مبنی رویے کو قبول کیا ہے۔ چناں چہ وہ تاریخ کے باطل بیانیوں کے مقابلے میں متبادل بیانیے یا Counter Narratives تشکیل دیتی ہیں۔ مثلاً تاریخ میں نوآبادیاتی اقوام اور عورتوں کو بولنے کی اجازت نہیں دی گئی۔ دونوں کی جگہ ''غیر'' (The Other) بولتا ہے۔ یعنی سامراج اور مرد۔ گائتری ایسے بیانیے لکھنے کے حق میں ہے، جن میں نوآبادیاتی ملک کا فرد اور عورت خود اپنی زبان بولے اور یہ عمل دراصل تاریخ کو از سرِ نو لکھنا ہے۔ پیشِ نظر رہے کہ تاریخ کی تصنیفِ نو کا مطلب دراصل تاریخ کی نئی تعبیر ہے۔ نئے اور متبادل بیانیے بھی دراصل نئی تعبیریں ہیں۔ اسی لیے بعض لوگوں نے مابعد جدیدیت میں تعبیریت (Hermeneuics) کو حاوی ڈسکورس قرار دیا ہے۔

مابعد جدید فکر کے ارتقا کے سلسلے میں امریکی سائنسی مورّخ و فلسفی تھامس کوہن کے پیراڈائم کے نظریے کا ذکر بالعموم نہیں کیا گیا۔ حالاں کہ مابعد جدیدیت کا ہمہ اقسام سچائیوں کو سماجی تشکیل قرار دینے کا نظریہ دیگر علوم کے علاوہ پیراڈائم سے بھی ماخوذ محسوس ہوتا ہے۔ کوہن نے *Structure of Scientific Revolution* (۱۹۶۴ء) نامی کتاب میں سائنس کی موضوعی تاریخ لکھی۔ اس کتاب میں اس نے یہ دکھایا ہے کہ ہر سائنسی دور اُس دور کے پیراڈائم کے تابع ہوتا ہے یعنی ایک عہد کی جملہ سائنسی تحقیقات، تحقیقات کا دائرہ، مقاصد اور نتائج انفرادی ہوتے ہیں نہ آزادانہ، بلکہ اس عہد کے پیراڈائم کے تحت اور اندر ہوتے ہیں۔ پیراڈائم ایک طرح کا ماورائی حصار ہے۔ ایک عہد کے سائنسی محقق اس حصار کی گرفت میں ہوتے ہیں۔ کوہن کے نزدیک پیراڈائم ''عقائد''، اقدار اور تکنیکوں کا وہ مجموعہ ہے جو ایک (سائنسی) گروہ میں رائج اور مقبول ہوتا ہے۔ اس طرح پیراڈائم سائنسی اور غیر سائنسی رویوں کا امتزاج ہے۔ عقائد اور اقدار غیر سائنسی مگر تکنیک سائنسی رویہ ہے اور ظاہر ہے کہ عقائد و اقدار سماجی عمل کے نتیجے میں پیدا ہوتے ہیں لہٰذا سماجی عمل، سائنسی تحقیق کے دائرہ عمل کو تشکیل دیتا اور اسے قابو میں رکھتا ہے۔ چوں کہ سائنسی علم سماجی سے متاثر و منور ہوتا ہے، اس لیے ایک سطح پر جا کر ''سماجی حیثیت'' اختیار کر جاتا ہے۔ تھامس کوہن کی تحقیق سائنسی علم کو روایتی مفہوم میں معروضی

، غیر جانب دار ثابت نہیں کرتی۔ مابعد جدیدیت کا مؤقف بھی یہ ہے کہ کوئی شے، کوئی مؤقف، کوئی علم، معروضی اور معصوم نہیں ہے۔ اس کا اطلاق خود مابعد جدیدیت پر بھی ہوتا ہے۔

پیراڈائم کی اصطلاح بڑی حد تک اے پس ٹیم کا مفہوم رکھتی ہے۔ صرف اس فرق کے ساتھ کہ اے پس ٹیم، ایک عہد کی جملہ فکری و ثقافتی سرگرمیوں کو محیط ہے اور پیراڈائم کا تعلق فقط ایک علم (سائنس) سے ہے۔ جس طرح فوکو نے مغربی فکر کی تاریخ کو اے پس ٹیم میں بیان کیا ہے (کل چار اے پس ٹیم بیان کی ہیں: نشاۃ ثانیہ، کلاسیکی، جدید اور مابعد جدید) اسی طرح کوہن نے سائنسی فکر کی تاریخ کو پیراڈائم شفٹ کے نظریے میں ظاہر کیا ہے۔ اے پس ٹیم تاریخ کے سفر کو مسلسل کے بجائے انقطاع سے عبارت قرار دیتی ہے، اور ایک پیراڈائم سے دوسرے پیراڈائم کی طرف سفر بھی مربوط اور مسلسل کے بجائے انقطاع کا حامل ہوتا ہے۔ (تاہم بعد ازاں کوہن نے سائنسی تاریخ کے سفر کو بتدریج کہنا شروع کر دیا تھا)۔

پیراڈائم اور اے پس ٹیم سے مابعد جدیدیت نے دو باتیں بطورِ خاص سیکھی ہیں۔ ایک یہ کہ ہر علم، ہر تصور، ہر قدر، ہر نظریہ، کسی نہ کسی سطح پر پہنچ کر ''سماجی'' ہو جاتا ہے یعنی کوئی شے تناظر سے الگ نہیں ہے۔ سماجی تناظر دراصل سماج کا وہ تصور کائنات ہے جو ایک خاص لمحے میں سماج میں رائج ہوتا ہے۔ سماجی تناظر کو سماج کا نشانیاتی نظام بھی کہا جا سکتا ہے۔ چونکہ سماجی تناظر، تصور کائنات اور نشانیاتی نظام (جن کا مجموعہ پیراڈائم اور اے پس ٹیم ہے) اجتماعی اور لاشعوری ہے اس لیے فرد غیر اہم ہے۔ مابعد جدیدیت فرد، موضوع، مصنف و مفکر کو اوّلین مرجع (ریفرنس) کے طور پر نہیں لیتی۔ یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ ایک اے پس ٹیم سے دوسرے اے پس ٹیم میں منتقلی یا پیراڈائم شفٹ کسی فرد کا کارنامہ ہو سکتی ہے؟ جیسے نیوٹن کی سائنس سے آئن سٹائن کی سائنس کی طرف شفٹ! اس صورت میں فرد اور مصنف و مفکر کو غیر اہم سمجھنے کا جواز؟ یہ بات تو قابلِ فہم ہے کہ نیوٹن اور آئن سٹائن کے سائنسی نظریات کی وضاحت، تعبیر یا معمولی توسیع کرنے والے غیر اہم ہیں کہ انھوں نے اپنی طرف سے یک سر نئی بات نہیں کہی، مگر خود نیوٹن اور آئن سٹائن غیر اہم کیوں کر ہو گئے؟ اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ فرد، عام مصنف اور جینئس میں فرق ہوتا ہے۔ لہٰذا دونوں پر یکساں اصولوں کا اطلاق مناسب نہیں۔ فرد نقال ہوتا، جب کہ جینئس راہ ساز اور باغی ہوتا ہے۔ سوچنے کی بات ہے کہ آخر کیوں نیوٹن سترھویں اور آئن سٹائن بیسویں صدی میں ہوئے؟ اگر ہم اپنے ادب سے مثال لیں تو کیا بات غور طلب نہیں کہ غالب انیسویں اور اقبال بیسویں صدی میں کیوں سامنے آئے؟ ذرا دونوں کی صدیوں کی ترتیب بدل کر سوچیں: جب برصغیر عبوری عہد سے گزر رہا تھا، ایک تہذیب کا خاتمہ ہو رہا تھا اور دوسری تہذیب سیاسی حکمتِ عملیوں کے ذریعے حاوی ہونے کا آغاز کر رہی تھی۔ پرانے ادارے دم توڑ رہے تھے اور نئے اداروں نے اپنے قدم جمانے شروع کیے تھے ــــ تو وہ اقبال نہیں ــــ غالب ہوتے ــــ یا کچھ اور ــــ یہی کچھ

غالب کے ساتھ ہوتا، اگر وہ بیسویں صدی میں ہوتے۔ ہر دور کی شخصیتیں اپنی ساری انفرادیت کے باوجود اپنے زمانے کے سماجی تناظر اور تہذیبی مسائل کے ردعمل میں وجود پذیر ہوئی ہیں۔ حتیٰ کہ ان کو بغاوت کی تحریک بھی اپنے عہد کی اے پس ٹیم سے ملی ہے۔ چوں کہ اے پس ٹیم ظاہر کم اور پنہاں زیادہ ہوتی ہے، اس لیے نابغوں کے باغیانہ اور انفرادی اعمال کے اے پس ٹیم میں مضمر محرکات کو ٹھیک ٹھیک نشان زد کرنا مشکل ہوتا ہے۔

پیراڈائم اور اے پس ٹیم سے مابعد جدیدیت نے دوسری بات یہ سیکھی ہے کہ علوم ونظریات کی تاریخ ''باہر'' کے نہیں ''اندر'' کے تابع ہے۔ یعنی تاریخ واقعات وسانحات اور سنین (باہر) کا نام نہیں بلکہ پیراڈائم اور اے پس ٹیم (اندر) کی حامل ہے۔ ہر علم، فن، نظریے کو خارجی واقعات کے بجائے انھیں ان ''عقائد، اقدار، اصولوں، ضابطوں اور تکنیکوں کے مجموعے'' کی روشنی میں سمجھا جانا چاہیے جو کسی زمانے میں کسی سماجی گروہ میں رائج ہوتے ہیں۔ تاریخ کو اس زاویہ نظر سے دیکھنے کے دو منطقی مضمرات کو بھی دیکھتے چلیں۔ پہلا یہ کہ کوئی سچائی معروضی نہیں۔ ہر سچائی اپنے زمانے کے پیراڈائم یا اے پس ٹیم کی ''پیداوار'' ہے۔ ہر سچائی کی معقولیت اور موزونیت، پیراڈائم پر منحصر ہے۔ اس بات کا دوسرا مطلب یہ ہے کہ ہمیں سچائیوں کو ان کے پیراڈائم سے الگ کر کے نہیں دیکھنا چاہیے۔ یہ بہ یک وقت اخلاقی اور علمیاتی اصول ہے۔ بعض زمانوں یا بعض خطوں کی سچائیاں جب ہمارے زمانے، ہمارے خطے کی سچائیوں سے متصادم محسوس ہوتی ہیں تو ہم انھیں مسترد کرنے میں سرگرم ہو جاتے ہیں۔ ایسا کرنے کا ہمیں کوئی اخلاقی حق نہیں ہے۔ الا یہ کہ دوسروں کی سچائیاں ہمیں یا ہماری سچائیوں کو مٹانے کے درپے ہوں۔ مابعد جدیدیت دوسروں کو سچائیوں کو قبول کرنے اور سمجھنے کا اخلاقی جواز پیدا کرتی ہے۔ ہر سچائی کو اس کے تناظر میں رکھ کر دیکھنا علمیاتی اصول ہے ___ تاریخ کو پیراڈائم کے زاویے سے سمجھنے کا دوسرا منطقی نتیجہ یہ ہے کہ تاریخ کی کوئی سچائی خود مختار (Autonomous) نہیں ہے۔ وہ دوسروں پر منحصر اور دوسروں سے جڑی ہے۔ مابعد جدیدیت خود مختاری کے ان تمام تصورات کی نفی کرتی ہے جنھیں جدیدیت نے تشکیل دیا اور اختیار کیا تھا۔

جدیدیت کی تشکیلات پر شبہے کا اظہار فرانسس لیوتار (۱۹۲۴ء۔۱۹۹۸ء) نے دوسروں سے بڑھ کر کیا ہے۔ اس نے مابعد جدیدیت کی وضاحت اور نظریہ سازی، جدیدیت کے تناظر اور جدیدیت سے تقابل کے نتیجے میں کی ہے۔ چناں چہ لیوتار کے یہاں مابعد جدیدیت ''وہ'' ہے جو جدیدیت نہیں ہے۔ جدیدیت کے انتقاد اور انکار میں مابعد جدیدیت اپنا اثبات اور جواز دریافت کرتی ہے۔ جدیدیت کے انتقاد و انکار کے لیے لیوتار نے جدیدیت کے کبیری بیانیوں (Grand or Master Narratives) کو بنیاد بنایا ہے۔ جدیدیت یعنی ماڈرنیٹی، روشن خیالی کا پراجیکٹ تھا اور روشن خیالی کی اساس انسان مرکزیت (ہیومن ازم) پر

تھی۔ انسان مرکزیت کے فلسفے نے یورپی انسان کو باور کرایا کہ ہر شے کی قدر اور معنویت کا پیمانہ خود انسان ہے، اس لیے انسان ہی مرکز انفس وآفاق ہے۔ انسان کے علاوہ دیگر تمام پیمانے رد کیے جانے کے قابل ہیں اور انھیں رد کیا گیا۔ روشن خیالی نے اسی فلسفے کو آگے بڑھایا، مابعد الطبعیات کی نفی کی گئی اور انسانی عقل کی برتری تسلیم کی گئی۔ یہ سمجھا گیا کہ تمام سوالات کے جوابات، تمام مسائل کے حل عقل کے ذریعے دریافت کیے جا سکتے ہیں۔ گویا عقل کی خود مختاری میں یقین پیدا کیا گیا۔ عقل کی خود مختاری کا لازمی نتیجہ ایک یہ ہوا ہے کہ عقل کو تمام علوم کی مسلمہ اساس گردانا گیا اور صرف انھی علوم کو رائج اور مقبول کیا گیا جنھیں انسانی عقل پیدا کر سکتی یا معرض فہم میں لا سکتی ہے۔ عقل کے منافی یا عقل کی دست رس سے ماورا علوم کو مسترد کیا گیا۔ دوسرا نتیجہ یہ ہوا کہ دنیا کو موضوع اور معروض میں تقسیم کیا گیا۔ عقل کی خود مختاری کا تصور اس تقسیم کے بغیر ممکن ہی نہیں تھا۔ عقل کے آزادانہ طور پر برسرِ عمل ہونے کے لیے کوئی نہ کوئی معروض ہونا چاہیے، جسے عقل سمجھے اور پھر تسخیر کرے۔ گویا عقل نے ایک ''غیر'' پیدا کیا، جسے معروضیت کے ساتھ سمجھنا اور گرفت میں لانا عقل کی خود مختاری کے لیے لازم تھا۔ اسی سے ترقی تجدد اور تعمیر وارتقا کے جدید تصورات نے جنم لیا یعنی اس بات نے عقیدے کا درجہ اختیار کر لیا کہ عقل معروضی علم، ترقی، تجدد اور ارتقا کا واحد منبع ہے۔ بعد کے واقعات سے ثابت ہوا کہ یہ عقیدہ اصل میں بودا تھا۔

ماڈرنیٹی نے عقل کی خود مختاری کے ساتھ ساتھ فرد کی خود مختاری کا تصور بھی قبول کیا۔ قبل جدید عہد کا فرد اپنے وجود کی معنویت، مذہب اور مابعد الطبعیات سے اخذ کرتا تھا مگر جدید عہد میں عقل پر غیر معمولی اعتماد نے اسے یقین دلایا کہ وہ اپنی عقل کی مدد سے اپنی وجودی شناخت اور معنویت کے سوال کا جواب تلاش کر سکتا ہے۔ یعنی اب اسے باہر اور اندر کو سمجھنے کے لیے کسی دوسرے سہارے کی حاجت نہیں؛ وہ ایک خود مختار ہستی ہے۔ اس تصور نے جدید فرد کو ایک طرف خود پر غیر معمولی اعتماد اور بھروسے سے سرفراز کیا، نیز اسے اپنے اندر تنہا اترنے اور خود کو ''اپنی'' نظر سے دیکھنے کے زبردست تجربے کا موقع دیا اور دوسری طرف اسے بحران میں بھی مبتلا کیا کہ اب وہ تنہا تھا، اس سہارے سے محروم تھا جس کی معیت میں اس نے صدیاں بسر کی تھیں اور عظیم آدرش کی تحصیل کی تھی۔ ماڈرنیٹی نے جس علم (سائنس) کو جنم دیا۔ اسے معروضی اور حقیقی (Factual) سمجھا یعنی اسے کسی دوسرے ذریعے یا وسیلے پر منحصر خیال نہیں کیا نیز یہ تصور بھی قائم کیا کہ علم قدر سے آزاد Value (Free) ہوتا اور یک سر غیر جانب دار ہوتا ہے۔

جدیدیت کا مندرجہ بالا پراجیکٹ، لیوتار کے نزدیک جدیدیت کے کبیری بیانیوں پر مشتمل ہے۔ یہ سوال اکثر پیدا ہوتا ہے، اور جس کا جواب بالعموم نہیں دیا جاتا کہ انھیں کبیری بیانیے کیوں کہا گیا ہے؟ قصہ یہ ہے کہ مابعد جدید مفکرین، لسانیات اور نشانیات (سیمائیوٹکس) سے بنیادی اصول تفہیم اخذ کرنے کی وجہ سے ہر شے اور مظہر کی ساخت تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کوشش میں وہ نظریات، اصطلاحات، علوم اور

اصناف کے روایتی مفاہیم کو کبھی جزوی اور کبھی یک سر بدل دیتے ہیں۔ اس ضمن میں انھوں نے بیانیے کا روایتی مفہوم (ایک ادبی صنف) بدل دیا ہے۔ سب سے پہلے رولاں بارت نے بیانیے کو نشانیاتی مظہر (Signifying Phenomenon) قرار دیا، یعنی بیانیے کو ایسا ذہنی مظہر کہا جو اشیا کی تفہیم اور تنظیم کر کے مخصوص قسم کا علم دیتا ہے۔ روایتی مفہوم میں بیانیہ، کہانی بیان کرنے سے عبارت تھا مگر اس مفہوم کی توسیع وتقلیب ہوگئی ہے اور بیانیہ ''انسانی تجربے کی تشکیل اور ترسیل کا ماڈل'' سمجھا جانے لگا ہے۔ بیانیہ ماڈل کے دو اوصاف خصوصاً قابلِ ذکر ہیں۔ ایک یہ کہ انسانی تجربہ کسی خاص لمحے میں وجود پذیر ہوتا ہے، وہ لمحہ اپنی مکانیت، سمیت، تجربے میں ضم ہو جاتا ہے یعنی انسانی تجربہ، تجرید نہیں ایک ٹھوس اور تجسیمی عمل ہے، جو وقت، تاریخ، عصر، تناظر سے جڑا ہے۔ دوسرا یہ کہ ہر بیانیے کو کوئی نہ کوئی بیان کرنے والا ہوتا ہے۔ بیان کنندہ، بیانیے کو مخصوص سمت میں، مخصوص لہجے، مخصوص دائرے میں بیان کرتا اور اس طرح بیانیے کو اپنے ماتحت رکھتا ہے۔ گویا بیان کنندہ اتھارٹی ہے۔ اس طرح بیانیہ ماڈل اتھارٹی کا تصور بھی رکھتا ہے۔ لیوتار نے بیانیے کا یہی تصور ملحوظ رکھا اور کہا کہ بہ ظاہر جدیدیت (ماڈرنٹی) نے سائنسی علم کو اہمیت دے کر خود کو بیانیہ مخالف (اینٹی نیریٹو) کے طور پر پیش کیا، مگر جب جدیدیت نے یہ دعویٰ کیا کہ عقل اور سائنسی علم کے ذریعے ہمہ گیر انسانی ترقی ممکن ہے تو یہ بیانیے کی طرف جدیدیت کی واپسی تھی کہ اس دعوے میں بیانیہ ماڈل کے بیش تر اوصاف موجود تھے، جیسے اتھارٹی کا تصور، تجربے کی وقتیت وغیرہ۔ اس طور جدیدیت نے کئی کبیری بیانیے تشکیل دیے۔ ان میں اہم یہ ہیں:

ا۔ عقل خود مختار ہے۔ عقل ہی تمام علوم کی مسلمہ اساس ہے۔

ب۔ موضوع اور معروض لازماً جدا ہیں۔

ج۔ انسانی عقل میں اعتقاد، ترقی کے نا مختتم علم کو جاری رکھ سکتا ہے۔

د۔ سائنسی علم حقیقی، غیر جانب دار اور Value Free ہے۔

ر۔ تمام مسائل کا حل ممکن ہے۔

س۔ آدمی خود مختار فرد/وجود ہے۔

ص۔ مغربی تہذیب ماڈل تہذیب ہے۔

انھیں کبیری بیانیے یا ''ماسٹر نیریٹو'' اس لیے کہا گیا ہے کہ یہ جدیدیت کے پراجیکٹ کے عقب میں بنیادی یا ماسٹر کوڈ کے طور پر موجود تھے۔ جدیدیت نے اپنا سفر دراصل انھی کی رہنمائی میں طے کرنے کی کوشش کی یا اس بات کا دعویٰ کیا، مگر جدیدیت کی تاریخ سے جدیدیت کے دعوؤں کی صداقت ثابت نہیں ہوتی۔ جدیدیت کے دعوؤں یا اس کے ماسٹر بیانیوں پر شبہے کے اظہار کا آغاز جنگِ عظیم اوّل کے بعد ہونا شروع ہو گیا تھا۔ جدیدیت کا یہ بیانیہ کہ (عقل سے) تمام مسائل کا حل ممکن ہے تو جنگ ایسے بنیادی مسئلے کا حل کیوں

نہیں نکالا جا سکا تھا؟ یہ سوال جدیدیت کے پراجیکٹ کے داخلی تضادات کو بے نقاب کرنے کی طرف پہلا قدم تھا۔ دوسری عالمی جنگ نے اس سوال کو زیادہ شدت کے ساتھ ابھارا اور دنیا میں بڑھتی ہوئی معاشی، تعلیمی اور ٹیکنالوجی کی عدم مساوات، مختلف جنگوں، قحطوں وغیرہ نے اس دعوے کی قلعی کھول دی کہ انسانی عقل کے ذریعے ترقی کے نا مختتم سفر کو جاری رکھا جا سکتا ہے۔ جدیدیت کے بیانیوں یا دعووں پر شبہات سے مابعد جدیدیت کے خدوخال ابھرنے لگے تھے۔ لیوتار نے مابعد جدیدیت کی پہچان ہی یہ بتائی Increduality towards Modernity۔

لیوتار نے کبیری بیانیوں کی سمجھنے کی جو تھیوری پیش کی ہے، اسے فوق بیانیہ (Metanarrative) کا نام دیا ہے۔ فوق بیانیہ، کبیری بیانیے کے چار اوصاف کو بہ طور خاص نشان زد کرتا ہے: آفاقیت، کلیت، یوٹوپیا اور اتھارٹی۔ یعنی ہر کبیری بیانیہ، انسانی تجربے کے آفاقی ہونے کا تصور رکھتا ہے۔ تجربے کے اجزا کے بجائے تجربے کی کلیت میں یقین رکھتا ہے اور انسانی تجربات کے تسلسل یا تاریخ کا خوش آیند یوٹوپیائی تصور رکھتا ہے۔ انسانی تاریخ کے سفر کو برابر ارتقا کی طرف بڑھتے ہوئے دیکھتا ہے۔ اسے اصطلاح میں تاریخ کا Teleological تصور قرار دیا گیا ہے۔ کبیری بیانیہ انسانی تجربے کے مستند اور مقتدر ہونے میں یقین رکھتا ہے۔ جدیدیت کے کبیری بیانیے ان سب اوصاف کے حامل ہیں اور مابعد جدیدیت انھیں تنقید کا نشانہ بناتی ہے۔

جدیدیت کے کبیری بیانیے، سیاسی اغراض سے تہی نہیں تھے۔ مثلاً تجربے کی آفاقیت میں یقین نے نوآبادیاتی پراجیکٹ کے استحکام میں مدد دی۔ انیسویں صدی میں برطانیہ وفرانس نے بالخصوص یورپی تہذیبی تجربے کو آفاقی تجربہ قرار دیا اور اسے پوری دنیا کے سامنے ماڈل تہذیبی تجربے کے طور پر پیش اور نافذ کرنے کی کوشش کی۔ اس طرح اپنے نوآبادیاتی مقاصد کی نہ صرف Legitimacy قائم کرنے کی سعی کی بلکہ نوآبادیاتی مقاصد بھی حاصل کیے۔ نوآبادیاتی پراجیکٹ میں یہ حقیقت دبانے کی کوشش کی گئی کہ ہر انسانی تجربہ، خواہ وہ انفرادی تخلیقی تجربہ ہو یا اجتماعی ثقافتی تجربہ اپنی مکانیت اور زمانیت رکھتا ہے، اس لیے ہر تجربہ مقامی ہوتا ہے۔ یورپ نے اپنے مقامی تجربے کو آفاقی بنا کر اس لیے پیش کیا کہ وہ سیاسی اور معاشی مفادات کی فصل کاٹ سکے۔ کتنی دل چسپ بات ہے کہ یورپ کے نوآبادیاتی نظام کی دورخی حقیقت کا پردہ یورپی مفکروں نے ہی فاش کیا ہے۔ جو لوگ مابعد جدیدیت کو نئے مغربی سرمایہ دارانہ نظام کی غیر مشروط حلیف قرار دیتے ہیں، انھیں اس بات پر ضرور غور کرنا چاہیے۔ مابعد جدیدیت اوّل یا پوسٹ ماڈرنٹی میں بعض عناصر ایسے ضرور ہیں جو مغرب کے معاشی اداروں کے استحکام میں معاون ہیں۔ (جیسے ملٹی نیشنل کمپنیوں کی وضع کردہ عالم گیریت) مگر پوسٹ ماڈرن فکر میں بائیں بازو کی فکر کا حصہ زیادہ ہے۔

جدیدیت نے ''عقل کی خود مختاری'' کا کبیری بیانیہ بھی تشکیل دیا تھا۔ نتیجتاً انسانی تجربے کے صرف

ایک (عقلی) حصے کو آفاقی، کلی اور خوش آئند بنا کر پیش کیا اور انسانی تجربات کے دوسرے حصوں جیسے مذہبی، تجربہ، صوفیانہ تجربہ، استعارہ، علامت اور رسم سے عبارت تجربات کو حاشیے پر دھکیل دیا۔ مابعد جدیدیت تمام انسانی تجربات کی موزونیت کو بحال کرتی ہے اور عقل کے واحد معتقد و مقتدر ذریعہ علم ہونے کے دعوے کو چیلنج کرتی ہے۔ انسانی تجربات کے تنوع کی بحالی، اس اعتبار سے خوش آئند ہے کہ کسی ایک تجربے کی اتھارٹی کا تصور مسخ ہوتا ہے، مگر یہ خطرہ بھی موجود ہے کہ کہیں انسان کے پرانے توہمات لوٹ کر نہ آجائیں۔ مابعد جدید عہد کا انسان کہیں قبل جدید عہد میں دوبارہ نہ پہنچ جائے۔ اس خطرے کا سدباب اس صورت میں ہوسکتا ہے کہ ہر تجربے کو خود شعوریت کے عمل سے گزارا جائے، یعنی ہر تجربے کی نوعیت کو اس کے مکانی تناظر میں دیکھا جائے۔

فرد/موضوع کی خودمختاری بھی جدیدیت کا کبیری بیانیہ تھا۔ فرد کی خودمختاری کا تصور، عقل کی خود مختاری کے تصور کا لازمی منطقی نتیجہ تھا۔ ڈیکارٹ کا مقولہ ''میں سوچتا ہوں'' (Cogito ergo sum) بھی اس کے پس منظر میں موجود ہے۔ فرد کی خودمختاری کے دو پہلو تھے۔ ایک یہ کہ فرد (مابعد الطبیعیاتی بندھن سے آزاد ہونے کے بعد) اپنی تقدیر کا فیصلہ خود کرسکتا ہے۔ آسمانی بہشت و دوزخ کی طرف دیکھنے کے بجائے زمینی بہشت و دوزخ خود ''تخلیق'' کرسکتا ہے۔ اپنی شناخت و معنویت کا تعین خود اپنی عقلی استعداد سے کرسکتا ہے۔ دوسرا پہلو یہ تھا کہ فرد (اور عقل) مجرد ہے۔ وہ اپنے ذہنی اعمال میں آزاد الگ تھلگ ہے۔ فرد اپنی یا باہر کی تفہیم مجرد انداز میں کرتا ہے۔ کوئی ''دوسرا'' اس عمل میں حائل نہیں ہوتا، اس لیے کہ ''دوسرے'' کی موجودگی خود مختاری کے تصور کو چیلنج کرتی ہے۔ تنہائی، دہشت، بے معنویت، بے گانگی اور بے چارگی کے تصورات نے اصلاً فرد کی خودمختاری سے جنم لیا ہے۔ مابعد جدیدیت اس کبیری بیانیے کو بھی مسترد کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت کسی بھی شے، مظہر، نشان، عمل، واقعے کو آزاد، مجرد اور الگ تھلگ نہیں سمجھتی۔ ہر شے رشتوں کے جال میں جکڑی ہے۔ لہٰذا فرد بھی خودمختار نہیں۔ فرد ایک سماجی تشکیل ہے روایتی معنوں میں نہیں یعنی فرد کے سماجی تشکیل ہونے کا مطلب یہ نہیں کہ وہ سماج کا حصہ ہے، دوسرے افراد سے جڑا ہے وغیرہ وغیرہ، بلکہ یہ کہ فرد سماج کے ثقافتی اور نشانیاتی نظام کی پیداوار ہے۔ فرد اپنے ذہنی عمل میں آزاد نہیں ہے۔ وہ ان کوڈز، کنونشنز، ضابطوں میں سوچتا ہے جنھیں اس نے ثقافت سے اور اپنے عہد کی اے پس ٹیم سے یا متعلقہ شعبہ علم کی پیراڈائم سے یا اپنے سماج کی آئیڈیالوجی سے اخذ کیا ہوتا ہے، اس لیے اس کی کوئی فکر یا تصور اس کا اپنا نہیں ہوتا، اپنی اصل میں ثقافتی ہوتا ہے۔ اسی طرح علم بھی مجرد اور خودمختار نہیں ہوتا۔ وہ بھی اپنے زمانے کی اے پس ٹیم یا پیراڈائم کی پیداوار ہوتا ہے، اسے مغربی فکر میں بنیادی موڑ سمجھا جانا چاہیے کہ اس سے Cogito یعنی ''میں'' کو تمام ادراک اور تجربے کی اساس قرار دینے کی چار صدیوں پرانے تصور کی نفی ہوتی ہے۔

اس طرح مابعد جدیدیت، ایک ایک کر کے جدیدیت کے کبیری بیانیوں کو گمشدگی کا اعلان کرتی

ہے۔ (ہیبر ماس جدیدیت کے کبیری بیانیوں کے کارگر ہونے میں یقین رکھتا ہے وہ جدیدیت کے خاتمے کو تسلیم نہیں کرتا۔ وہ ان لوگوں کی نمائندگی کرتا ہے جو جدیدیت کے پراجیکٹ کے ممکن ہونے میں اب بھی یقین رکھتے ہیں۔) اور کبیری بیانیوں کے مقابلے میں صغیری یعنی منی بیانیوں کو پیش کرتی ہے یعنی بیانیے کی موجودگی کو تسلیم کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت کا صغیری بیانیہ یہ تصورات رکھتا ہے:

☆ ہر تجربہ مقامی ہے، اپنے ہی تناظر میں قابلِ فہم اور قابلِ عمل ہے۔
☆ کوئی نظریہ، تصور، علم حقیقی طور پر غیر جانب دار اور Value Free نہیں ہے۔
☆ تاریخ کا سفر لازماً آگے کی سمت نہیں ہوتا، تاریخ میں عدم تسلسل ہوتا ہے۔
☆ دنیا میں تصور کائنات، تصورات اور نظریات کی کثرت ہے۔
☆ آفاقیت کا دعویٰ اپنی اجارہ داری یا Hegemony قائم کرنے کی غرض سے ہوتا ہے۔
☆ مطلق اتھارٹی کا کوئی وجود نہیں ہے۔ طاقت کا کوئی ایک مرکز نہیں ہے بلکہ طاقت مختلف اور متعدد مراکز میں بٹی ہوئی اور منتشر ہے۔
☆ کسی نظریے، نظام اقدار، تصور یا ورلڈ ویو کو مرکزیت حاصل نہیں ہے۔
☆ کوئی شے آزاد، خودمختار نہیں ہے، وہ دوسرے پر منحصر اور دوسروں سے جڑی ہے یعنی بین العلومیت اور بین المتونیت۔
☆ حاشیے پر موجود علوم، طبقات، اصناف، ثقافتیں اتنی ہی اہم ہیں جتنی مرکز میں موجود اہم ہیں۔
☆ دنیا اور متن کی تعبیر کے کئی طریقے اور اس طرح کئی تعبیریں ممکن ہیں اور کوئی تعبیر حتمی اور آخری نہیں ہے۔ کسی تعبیر کی حتمیت پر اصرار دراصل اس تعبیر کی اجارہ داری قائم کرنا ہے۔
☆ آخری تجزیے میں ہر علم، تصور، قدر سماجی تشکیل ہے۔ چوں کہ سماجی تشکیل ہے، اس لیے آئیڈیالوجی پر مبنی بھی ہے۔

صغیری بیانیے کے یہ (اور دوسرے) تصورات، مابعد جدیدیت کی ممکنہ تعریفیں بھی ہیں۔ ان تعریفوں سے یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ مابعد جدیدیت کا تعلق پوری سماجی اور انسانی صورتِ حال سے ہے۔ مابعد جدیدیت ہمیں انسانی تاریخ اور موجودہ عالمی صورتِ حال کی تفہیم کے کئی راستے بتاتی ہے چوں کہ یہ کسی مظہر کو الگ تھلگ قرار نہیں دیتی، اس لیے ہمیں یہ زندگی، ثقافت اور تاریخ کے سب پہلوؤں کو سمجھنے کی تحریک دیتی ہے کہ کسی ایک مظہر کی تفہیم دیگر کی تفہیم کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ ادب اور آرٹ بھی ایک سماجی مظہر ہے اور دوسرے مظاہر سے جڑا ہے، لہٰذا اب ادب کی تفہیم و تعبیر کلی انسانی صورتِ حال کی تفہیم کے تناظر ہی میں ممکن ہے۔

یہاں ایک سوال جائز طور پر اٹھایا جاسکتا ہے کہ اگر مابعد جدیدیت ہر صورتِ حال اور مظہر کو متفرق

سمجھتی ہے تو پھر مابعد جدید فکر، جو اصلاً یورپی فکر ہے، دیگر خطوں کی ومنفرد قرار دیتی ہے اور انھیں تناظر کا پابند صورتِ حال کے ضمن میں کیوں کر معاون ہوسکتی ہے؟ بظاہر یہ سوال ٹھیک ٹھاک معقولیت رکھتا ہے، مگر غور کریں تو یہ سوال علمیاتی کم اور سیاسی زیادہ ہے۔ یہ درست ہے کہ ہر صورتِ حال کا اپنا اور مقامی فریم ورک ہے مگر اس فریم ورک تک پہنچنے کے لیے مختلف علوم، نظریات اور زاویہ ہائے نظر سے استمداد ضروری ہے۔ بالکل جیسے ادب کے مطالعے میں ہمیشہ سے ماورائے ادب علوم ونظریات کو کام میں لایا جاتا رہا ہے۔ ادب کی ''مقامیت'' تک رسائی کے لیے ورائے ادب یا ''غیر مقامی علوم'' سے استفادہ کیے بنا چارہ نہیں۔ مابعد جدیدیت میں تو اس نوع کے استفادے کو اصول کا درجہ حاصل ہوگیا ہے۔ ایک علم کی سرحدیں دوسرے علم کے لیے کھل چکی ہیں اور بین العلومی مطالعات زور شور سے جاری ہے۔ واضح رہے کہ علوم گڈمڈ نہیں ہورہے، بلکہ ایک دوسرے کا دست وبازو بنے ہوئے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ایک علم کی مرکزیت اور اجارہ داری باقی نہیں رہی۔ ایسے میں مابعد جدید فکر کو اپنی صورتِ حال کے لیے اجنبی اور غیر ضروری سمجھنا، سیاسی رویہ ہوسکتا ہے۔ ترقی یافتہ علوم اور فکر کے دروازے خود پر بند کرنا ہے۔ ذرا سوچیے! اگر ہم نے جدید، رومانی، نفسیاتی، مارکسی، ہیئتی تنقید سے مدد نہ لی ہوتی تو اپنے کلاسیکی اور جدید ادب کا وہ فہم مرتب کرنے میں کامیاب ہوتے جو آج ہمارے اجتماعی ادبی شعور کا حصہ ہے؟

اگر جواب اثبات میں ہے تو پھر مابعد جدیدیت مباحث سے بھی بے اعتنائی کا کوئی جواز نہیں ہے۔ تاہم شرط یہ ہے کہ مابعد جدیدیت سے اعتنا اس نوآبادیاتی فریم ورک کو توڑ کر کیا جائے، جو جالے کی طرح بہت سوں کے ذہنوں میں اب تک تنا ہے۔ نوآبادیاتی فریم ورک، اصل میں مغرب اور مغربی فکر کے ضمن میں ایک مخصوص رویہ ہے، جس کی نمو نوآبادیاتی عہد میں ہوئی تھی اور جس میں یا تو مغربی فکر کا انجذاب کامل ہوتا ہے یا اس سے انحراف کامل۔ دونوں صورتیں انتہا پسندانہ اور جذباتی ہیں۔ پہلی صورت خود فراموشی کی اور دوسری جہاں فراموشی کی ہے جبکہ معقول صورت یہ ہے کہ خود آگاہی اور جہاں آگاہی بہ یک وقت ہو۔

ناصر عباس نیّر

♦••♦••♦

ڈاکٹر وزیر آغا

مابعد جدیدیت○

بیسویں صدی کی چھٹی دہائی افراتفری کی دہائی تھی۔ یہ نشاۃ نو کا آغاز تھا۔ کچھ لوگ اسے فوق جدیدیت (High Modernism) کی وسعت سمجھتے تھے۔ ان کے مطابق عصری جدیدیت، جو ہمارے چاروں طرف پھیلی ہوئی ہے کسی نئی فوق جدیدیت کے فاتحانہ ظہور نو کا پیش خیمہ ہے۔

"The contemporary modernism all around us may be seen as the promise of the return and the reinvention, the triumphant reappeaence of some new high modernism." (1)

دوسروں کا خیال تھا کہ یہ ماقبل جدیدیت سے فیصلہ کن انحراف تھا۔ بالکل اس طرح جیسے ابتدائی جدیدیت نے وکٹورین دور کی خاندانی زندگی کی روایت اور فکر پر وجود کے انحصار (۲) کے نظریے سے رشتہ توڑا تھا۔ فکر خیال اور وجود (Cogito) وکٹورین دور کا حوالہ جاتی نقطہ تھا، ایک طرح کا جہاز کا لنگر، یہ وہ نقطۂ تفوق تھا جہاں عقل اوّل (Logos) اور کلام ارفع سمجھے جاتے تھے اور حصول مسرت کی جبلت اور تحریر (Eros and writing) کو ادنیٰ مقام پر رکھا جاتا تھا۔ نطشے نے وجود کے ضامن خیال (Cogito) کو جو مطلق اور ماورائی مدلول سمجھا جاتا تھا، اپنے مشہور قول سے لامرکز کردیا۔

''خدا وفات پاچکا ہے۔'' (۳)

اس کے بجائے ایک نیا وجود آگے لایا گیا۔ ایک فوق البشر (Super man) کا موضوعی وجود، جس میں حصول اقتدار کا عزم بالجزم (Will to power) مرتکز کردیا گیا۔ یہ خود ادعائی (Self Affirming) اور خود جنمی (Self Creating) فرد، سماجی بندھن سے الگ ہوکر، اب (بقول نطشے) گروہی فلسفے کے ماتحت نہیں رہا، بلکہ اولمپیا جیسی بلندیوں پر یکہ وتنہا قوی وجود بن گیا۔ بیسویں صدی کے وجودی فلسفے نے انسانی وجود کے

○ ماہ نامہ ''صریر''، کراچی، اپریل ۲۰۰۱ء

یکہ وتنہا ہونے کے نظریے کو اپنایا۔ جدیدیت نے بھی اس وجود کو نمایاں کیا۔
اس طرح جدیدیت ''میں سوچتا ہوں اس لیے کہ میں ہوں'' کے نظریے کے خلاف ایک جنگ
تھی، کیونکہ یہ نظریہ اب تک مرکز تھا، وجود کا بنیادی حوالہ اور لنگر اس کے بجائے جدیدیت نے انسان کو سچائی اور
طاقت کے تمنائی کے طور پر دیکھا۔ نتیجتاً ہیومنزم کے ورثہ سے لگاؤ پیش پیش رہا۔ بیسویں صدی کے پہلے نصف حصے
میں ایک طرف مارکسی نظریات پھیلے تو دوسری طرف سرمایہ داری کی بحث زوروں پر تھی۔ مارکسی نظریہ نے سرمایہ
داریت فرد کی خودمختاری، آزادی اور خود انحصاری کو فوقیت نہیں دی بلکہ اس کو پرولتاری کے حکم کے تابع کر دیا۔ اس
کے برعکس انسان کو سرمایہ داری کی اکہری اوپری سطح سے تحفظ دینے کے لیے اس نے خود کو ہیومنزم سے منسلک
کیا۔ دوسرے نظریات اور تحریکوں میں انسان کی خودمختاری کو اہمیت دی جانے لگی۔ یہاں تک کہ متن کی خودمختاری
ایک لفظی ہیئت کے طور پر جو ''نئی تنقید'' کے داعیوں کی تھیوری تھی اس موقف کا نتیجہ تھی۔ فرائڈ کا بھی خیال تھا کہ ایغو
کو چاہیے کہ وہ اڈ کو زیر کر لے۔ اس لیے منطقیت اور خودمختاری جدیدیت کی خصوصیات تھیں۔ دوسری طرف
نسائیت پسندوں کا خیال تھا کہ یہ خصوصیات مردوں کی پہچان کے طور پر پیش کی جاتی ہیں۔

اس کے باوجود نسائیت پسندوں نے جدیدیت کی خصوصیات میں انانیت، خودمختاری اور معروضیت
کو تسلیم کیا۔ پیٹریشیا واخ نا نے کہا ہے کہ اس کے دور کے بہت سے جمالیاتی مینی فیسٹو اور تنقیدی جائزوں نے
عدم تشخص، خود انحصاری اور معروضیت کو جامع اور اہم عنصر بنا دیا اور خارجی عناصر سے ہم رشتہ کر دیا
(Objective Correlative)(۴) بہرکیف، سماجی طور پر تنہا آرٹسٹ کو شعور کا سہارا مل گیا تھا اور اس کی
منطقیت اور خودمختاری کو تسلیم کر لیا گیا تھا لیکن اسے ہیومنزم کی ردتشکیل سے نہیں روکا جا سکا، جو اس زمانے میں
ظہور پذیر ہو رہا تھا۔ مثال کے طور پر سپنگر ٹوائن بی اور سروکن نے ایک کشفی (Apocalyptical) موقف
اختیار کیا تھا، جس میں مغربی تہذیب کے خاتمے کی پیش گوئی تھی۔ اسی طرح ہائیڈ گر کی انسانی جوہر کے خلاف
تھیوری (Anti Humaism) نے انسان کے تصور کو ایغو کا علامتی اظہار کہہ کر دھندلا کرنا شروع کیا تھا، اس
طرح کہ انسان اشیاء کے درمیان ایک شے ہے۔ ساختیات نے بھی یہی کیا اور آخرکار مصنف / خالق کی موت
کا اعلان کر دیا۔ ایک طرح کی غیر منطقیت، تشویش اور بے سہارگی کا احساس فضا میں محسوس کیا جاتا تھا لیکن
ابھی دھماکا نہیں ہوا تھا۔

چھٹی دہائی میں جینیاتی (Genetic) کوڈ توڑا گیا تو زندگی کے بہت سے اشکال نیچے نظر آئے۔
ساختیات میں متن کی ساخت بنانے میں شعریات فعال نظر آئی۔ اس دہائی میں صرف سیاسی ہی نہیں بلکہ
اقتصادی، سماجی اور نسلی میدانوں میں بہت سے واقعات ہوئے۔ طلباء کی نئی بازو کی جماعت، شہری حقوق کی
تحریک، کالی سیاست، اقلیتوں کی آواز، نسائی آزادی کی تحریک، نوآبادیاتی نظام کا خاتمہ اور انتشار، ان سب

سے مل کر ایک ساخت بنائی جس میں خطوط ہمیشہ مرتعش اور پرتشدد رہے، لیکن جونئی عالمی ساخت ظہور پذیر
ہو رہی تھی، وہ ابھی ژولیدگی اور بھول بھلیوں میں تبدیل نہیں ہوئی تھی۔ یہ فوق جدیدیت کے دن تھے اور مابعد
جدیدیت کا آغاز تھا۔ چھٹی دہائی کے آخری ایام میں، مابعد جدیدیت کا پہلا حملہ ردتشکیل
(Deconstruction) کی تھیوری کی شکل میں ہوا۔ اس تھیوری کا موجد دریدا تھا۔ اس وقت سے ایسی تبدیلیاں
ہونے لگیں، جنھیں مابعد جدیدیت کی ابتداء کہا جا سکتا ہے۔ ''نئی تنقید'' متن کو انفرادی اور خودمختاری سمجھتی تھی۔
درحقیقت یہ ذاتی انا (Individual ego) کا تناخ تھا۔ ساختیاتیوں کا موقف تھا کہ نئی تنقید نے متن کی خود
مختاری کا جو نظریہ دیا، وہ محض متن کی اوپری سطح سے متعلق تھا۔ سطح کے نیچے ایک ساخت ہوتی ہے۔ بلکہ یہ کہنا
چاہیے کہ یہ ساختی جوہر ہوتا ہے، جو رشتوں کے جال کی شکل میں ہوتا ہے جس سے ہمیشہ معنی ابھرتے رہتے
ہیں۔ ساختیاتیوں نے نہ تو متن کی خودمختاری پر زور دیا، نہ مصنف کے کردار پر، اور اسی طرح نہ معنی پر بلکہ
شعریات کی گہری سطح اور ساختنی کے عمل پر۔ ردتشکیل نے نہ صرف موضوع یا فاعل (Subject) کو صفحۂ ہستی سے
مٹا دیا بلکہ ساخت کو بھی، اور اس کی جگہ ایک بھول بھلیاں کا نظریہ پیش کیا، ایک ایسی دنیا کا جس میں کثرت
سے بدنظمی اور نراجیت ہے۔ مابعد جدیدیت نے ردتشکیل کی روح کو اپنا لیا۔

جدیدیت کی اپنی منطق تھی۔ یہ نظریہ منظم آگہی اور انا (Ego) کا علم بردار تھا۔ اعلیٰ جدیدیت بھی
منظم آگہی کی جانب رجوع تھی، مگر اس کا زور ساخت اور ساختنی کے عمل پر تھا، نہ کہ مصنف کی انا (Ego) پر
مابعد جدیدیت نے انفرادی فاعل کو ختم کر دیا اور یہ نظریہ اپنایا کہ منظم آگہی ناممکن ہے۔ مابعد جدیدیت کے لیے
انفرادی فاعل یا موضوع، ماضی کا حصہ بن گیا اور یہ انفرادی فاعل یا موضوع لامرکز اور منتشر ہو چکا تھا۔ انفرادی
موضوع کے ساتھ ساتھ ''انسان مرکزیت، یا ''ہیومنزم'' کا نظریہ بھی ختم ہو گیا۔ انسان مرکزیت کا موضوع یا
انسانی فاعل جو ابھی تک تاریخ کے نمائندے کی حیثیت سے ایک محور کا کردار ادا کر رہا تھا اور اجتماعی طور پر زندگی کو
بامعنی اور منطقی بنانے میں مشغول تھا، اس نے یکایک اپنے کو مہملیت کی بھول بھلیوں میں بند پایا۔ سوچنے والے کو
بھول بھلیاں میں پھنسا ہوا پایا، جس میں معنویت ہمیشہ التباس پیدا کرتی رہی۔ معنی کو ہمیشہ دبایا جاتا رہا۔ وجود
اب محض تاریخوں اور انتشار کا ناٹک نظر آنے لگا۔ درحقیقت یہ معنی کا مہمل کھیل صرف سطح پر ہوتا رہا کیونکہ نیچے کی
گہری سطح بالکل ختم ہو چکی تھی۔ جو کچھ باقی تھا وہ ایک خالی لفافہ تھا۔

جدیدیت میں طنز و تضمین (Irony and Parody) کھیل کے اوزار تھے۔ مابعد جدیدیت میں
کلبیت (Cynicism) کا آغاز ہوا، کیونکہ مابعد جدید دور کے علم برداروں کے لیے اب دنیا منطقی طور پر منظم ہم
نوع (Homogeneous) اور مرتب نہیں رہی، بلکہ ایک ٹوٹے ہوئے شیشے کی طرح نظر آئی، جس کی کرچیاں
سطح پر بکھری ہوئی ہوں۔ منطقی تھیوری کے لطف کی جگہ صرف سطح سے مس کرنے کے لطف نے لے لی۔ کلیت،

مرکز اور حوالے کے خلاف مابعد جدیدیت کی جنگ نے نراجیت کو جنم دیا اور اس نراجیت نے مغربی دماغ میں اپنی آماجگاہ بنائی۔ جیمس نے جدیدیت کی اس کیفیت کو سرمایہ داری کے آخری ایام کے مرض شقاق دماغی (Schizophrenia) سے تعبیر کیا۔ اس تشخیص مرض پر تبصرہ کرتے ہوئے پیٹریشیا واخ نے کہا ہے:۔

> ''شقاق دماغی کو طبی اصطلاح میں خیال اور جذبات کے ٹکڑے ہونا کہا گیا ہے۔ مابعد جدیدیت کے مرض شقاق دماغی کو مغربی فکری روایت کی ثنویت یا انیسویں صدی کے آخر میں ادبی اور فنی فضا میں مبالغہ آمیز نفاست دنیا سے بیزاری اور یاسیت (Fin-de-siecle) کے عناصر یا مسخ کی ہوئی تحریروں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ جب نفس (Self) کی یوں تعریف کی جاتی تھی کہ یہ ایک تفوقی منطقیت ہے، جس کو تقسیم کر دیا جاتا ہے، وہ یوں کہ یہ غیر منطقی جذباتیت ہوتی ہے جو مونث ہوتی ہے اور اسے درحقیقت عورتوں کی جانب منسوب کیا جاتا ہے۔''(۴)

دلچسپ نقطہ یہ ہے کہ مغربی دماغ، تخریب اور شقاق دماغی کا مظہر ہے جو، مابعد جدیدیت کے دور میں ظہور پذیر ہوا ہے اور جس نے مغربی ذہن کے تذبذب کو سطح پر اچھال دیا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ مغربی آدمی ہمیشہ ثنویت میں فعال رہا ہے۔ ایک طرف تو وہ ''سوچنے والے وجود'' (Cogito) سے منسلک رہا ہے، جس سے اس نے طاقت کے مرکز کی طہارت کی اور اسے پاکیزہ بنا دیا۔ اس کی تفوقیت پر مسکراتا رہا اور دوسری طرف اس نے اپنا رشتہ معروضی دنیا سے رکھا جو ہمیشہ تبدیل ہوتی رہتی اور غیر متوازن ہے۔ بیسویں صدی میں منطقیت کی چٹان جیسی بنیاد عمارت میں لگے ہوئے پتھروں کے بلاک کے ساتھ اس کے پیروں سے نیچے سرک گئی اور لنگر ٹوٹ گیا اور اس نے اپنے کو چاروں طرف سے ابھرتے ہوئے سمندر کے بیچ پھنسا ہوا پایا۔ اس طرح مابعد جدیدیت نے کلیت کے خلاف جنگ نہیں کی بلکہ یہ ترجیحات کے بدلنے کا نتیجہ تھا، جو وقوع پذیر ہوا تھا۔ مغربی دماغ اس طوفان کا مقابلہ نہیں کر سکتا تھا جو تمام اقدار کو ڈبو رہا تھا۔ کچھ عرصہ پہلے یہی صورت مشرق میں بھی تھی، لیکن صوفیانہ اور ویدانت کی فکری لہر نے سوچنے والے وجود (Gogito) کے ہمہ گیر اصولوں کو معلوم کر لیا اور خودی (Ego) کے مثبت کردار کو بھی۔ ایسے نہیں کہ وہ منتشر اور یکہ و تنہا وجود ہے بلکہ اس طرح کہ وہی کپڑے بننے کا تانا بانا ہے۔ صوفیوں کو معلوم تھا کہ اگر دھاگا پھینک دیا گیا تو کپڑے کا خاتمہ ہو جائے گا، کیونکہ کپڑا تو محض دھاگوں کی ایک شکل ہے۔ اصل چیز تو دھاگا ہے اور ذاتی انا اپنی تفوقیت میں، کپڑے میں ایک دھاگا، لیکن انا کو اس کا علم نہیں۔ صوفیا اور ویدانتی فکر نے انفرادی ایگو کو یہ باور کرانا چاہا کہ اس کی اہمیت وہی ہے جو کپڑے میں دھاگے کی ہے۔

مشرق کے روحانی طور پر بیدار فرد کا نصب العین ''میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں'' (Cogito

Urgo Sum) نہیں بلکہ ''انا الحق'' ہے جس کا مطلب ہے ''میں ہوں جو ہوں'' (I am what I am) مغرب کی کشمکش یہ تھی کہ وہ اپنی گمشدہ اقدار پر اتنا نوحہ کناں تھا کہ وہ یہ نہیں سمجھ سکا کہ اس نے حاصل کیا گیا ہے۔

۹۰ء کی دہائی کے عقب سے بیسویں صدی کے چہرے پر ناسٹراڈیمس (Nostradamus) کی منحوس روح کے پر کے سیاہ سائے دکھائی دینے لگے۔ بیسویں صدی کا عام رویہ یہی تھا کہ دنیا تباہ ہو جائے گی، سوچنے والا وجود ختم ہو جائے گا۔ مصنف مر جائے اور فرد منتشر ہو جائے گا، تاریخ ختم ہو جائے گی، سماج لامرکز ہو جائے گا۔ سنہ ۶۰ء اور اس کے بعد کا مغربی ذہن زیادہ سے زیادہ منحوس روح کے سائے میں آتا جا رہا ہے۔ ہم لوگ جو مشرق کے رہنے والے ہیں، محسوس کرتے ہیں کہ دنیا کے ختم ہونے کا کشف اس بات کا نتیجہ ہے کہ مغربی ذہن نے پوری طرح اس تبدیلی کی اہمیت کو نہیں سمجھا، جو ساری دنیا میں آ رہی ہے۔ درحقیقت ایک نئی ساخت ابھری ہے، جو کسی مرکز سے آشنا نہیں ہے۔ اصل میں یہ ڈھیلی بندھی ہوئی گانٹھ ہے، جس میں کہیں کہیں فاصلے بھی ہیں۔ اس کا سلسلہ قائم نہیں رہتا۔ اس طرح استواری / نااستواری کا نمونہ سامنے آیا ہے۔ ایک جگہ میں نے اسے اردو غزل سے تشبیہ دی ہے، جس میں کئی الگ الگ شعر ہوتے ہیں، جن میں کوئی معنوی ربط نہیں ہوتا پھر بھی یہ اشعار غزل کے قافیے اور ردیف کے آہنگ کے ذریعے ایک دوسرے سے منسلک ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں غزل کے اشعار میں فاصلہ یا عدم استواری ہے اور یہ سمندر میں ایک کشتی کی طرح بہتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ گلوبل ساخت کی شکل بالکل اسی طرح کی ہوتی ہے۔ مغربی ذہن، انتشار اور حشر کے تصور میں اس قدر الجھا ہوا ہے کہ اس کو زیریں آہنگ کے سمندر کا پتہ نہیں چلتا۔ بہ نظر غائر دیکھنے سے یہ شکل ظاہر ہو جاتی ہے۔ ٹی وی کے اسکرین سے شباہت ذہن میں آتی ہے۔ کوئی ۲۰۰۰ سال سے آئینے کے عکس کا ذکر فلسفہ میں ہوتا رہا ہے۔ یونانی فلسفہ کے مطابق دنیا ایک آئینہ ہے جس میں حقیقت کا عکس دکھائی دیتا ہے، لیکن جیسا کہ ہمیں معلوم ہے کہ آئینہ صرف ایک متعین مقام اور اس کے حدود و حصار میں ہونیوالے وقتی ہیجان کو منعکس کرتا ہے۔ برخلاف اس کے ٹی وی اسکرین کچھ منعکس نہیں کرتا بلکہ عکس اور تصویر اندر سے خارج کرتا ہے۔ اسٹیج ڈرامے کی عمودی شکل کی طرح نہیں بلکہ استواری اور عدم استواری صورت میں، جس میں مناظر کا انتشار ہوتا ہے۔ پھر بھی ناظر، کہانی کی بنیادی زبان کو جو ٹکڑوں میں بولی جاتی ہے، پڑھ لیتا ہے۔ مابعد جدیدیت کی اہمیت اس میں ہے کہ اس نے زبان کے سلسلہ وار اور بے سلسلہ نمونے کو بیسویں صدی کے بولی کے تناظر میں معنویت دی ہے، لیکن زبان کی روشنی میں بولی کو پڑھنے کے بجائے یہ شور و غوغا اور بھول بھلیوں میں بہہ گیا ہے۔ مشرقی ذہن اپنے وقت میں بھول بھلیاں سے نکلنے کا راستہ ڈھونڈنے میں کامیاب ہو گیا ہے، مغربی ذہن اب ایسا کیوں نہیں کر سکتا؟

(ترجمہ: ڈاکٹر فہیم اعظمی)

♦•◆•♦

حواشی

(1) Frederick Jameson: The Politics of Theory.
Ideological Positions in Postmodern Debate Quoted from " Modern criticism and theory by David Lodge (Longman, 1993).

(2) (Cogito ergo sum) I Think there fore I am. Rene Descart.

(3) معاذاللہ

(4) Patritia Waugh: Statements:Feminist Postmodernists and unfinished issues in Modern Aesthetics from Modern literary Theory (Secong edition) ed by Philoprice and patricia waugh (Edward Arnlod,1992).

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

مابعد جدیدیت عالمی تناظر میں°

Every thing is political even philosophy and philosophies. In the realm of culture and of thought each production exists not only to earn a place for itself but to displace, win out over, others.

Antonio Gramsci

مابعد جدیدیت کا تصور ابھی زیادہ واضح نہیں ہے، اور اس میں اور پس ساختیات میں جو رشتہ ہے، اس کے بارے میں بھی معلومات عام نہیں۔ اکثر دونوں اصطلاحیں ساتھ ساتھ اور ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں۔ البتہ اتنی بات صاف ہے کہ پس ساختیات تھیوری ہے جو فلسفیانہ قضایا سے بحث کرتی ہے جب کہ مابعد جدیدیت تھیوری سے زیادہ صورتحال ہے، یعنی جدید معاشرے میں تیزی سے تبدیل ہوتی ہوئی حالت، نئے معاشرے کا مزاج، مسائل ذہنی رویے یا معاشرتی وثقافتی فضا یا کلچر کی تبدیلی جو کرائسس کا درجہ رکھتی ہے۔ مثال کے طور پر کہہ سکتے ہیں: Post Modern Condition، مابعد جدید حالت لیکن 'پس ساختیاتی حالت' نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا پس ساختیات کا زیادہ تعلق تھیوری سے ہے اور مابعد جدیدیت کا معاشرے کے مزاج اور کلچر کی صورتحال سے ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ مابعد جدیدیت کو تھیوری دینے یا نظریانے کی کوشش نہ کی گئی ہو۔ ایسی کچھ کوششیں ہوئی ہیں اور یہ سلسلہ جاری ہے۔ بعض مفکرین نے مابعد جدید صورتحال اور تھیوری دونوں سے بحث کی ہے، لیکن غور سے دیکھا جائے تو تھیوری کا بڑا حصہ وہی ہے جو پس ساختیات کا ہے۔ یعنی ما جدیدیت کے فلسفیانہ مقدمات وہی ہیں جو پس ساختیات کے ہیں یہ مدعلوم ہے کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد جو نئی ذہنی فضا بننا شروع ہوئی تھی اس کا بھرپور اظہار لاکاں، آلتھیو سے، فوکو، بارتھ، دریدا، دے لیوز اور گواتری اور لیوتار جیسے مفکرین کے یہاں ملتا ہے۔ گلبرٹ ادیر کا کہنا ہے کہ مابعد جدیدیت

° اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، لاہور، ۲۰۰۰ء

میں حد فاصل قائم نہیں کی جاسکتی چناں چہ اکثر و بیشتر پس ساختیاتی مفکرین کو مابعد جدید مفکرین کہہ دیا جاتا ہے
اور یہ دونوں اصطلاحیں ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں۔

جس طرح پس ساختیات تاریخی طور پر ساختیات کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے اسی طرح مابعد جدیدیت بھی تاریخی طور پر جدیدیت کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے۔ ان دونوں کو ایک دوسرے کے تناظر میں ہی پرکھا اور جانا جاسکتا ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت کا معاملہ ذرا الگ ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت بہت کچھ ترقی پسندی کے ردِّعمل کے طور پر آئی جب کہ مغرب میں جدیدیت Enlightenment project روشن خیالی پروجیکٹ کا حصہ تھی اور مارکسزم اور ہیومنزم سے الگ نہیں تھی۔ مغرب میں جدیدیت کا زمانہ پہلی جنگ عظیم سے دوسری جنگ عظیم تک کا ہے جبکہ ہمارے ۱۹۶۰ء کے بعد کی دو دہائیوں کا ہے۔ مغرب کا روشن خیال پراجیکٹ انسان کی تاریخی اور سائنسی ترقی کے خواب سے عبارت تھا۔ لیکن دوسری جنگ عظیم کے بعد یہ خواب پاش پاش ہوگیا۔ انسان نے تاریخی اور سائنسی ڈسکورس سے جو توقعات وابستہ کی تھیں اس نے اتنے مسائل حل نہیں کیے جتنے پیدا کردیئے۔ چناں چہ بعد کے دور کو 'گمشدگی' یا 'بدعقیدگی' کا دور کہا جاتا ہے۔ سب سے اہم مسئلہ تو وہی تھا جس کا ذکر پہلے کیا جاچکا ہے کہ صدیوں سے چلا آرہا شعورِ انسانی کا تصور بے دخل ہوگیا۔ دوسرے لفظوں میں جو تصور عقلیت پسند تحریکوں اور ہر طرح کی آئیڈیالوجی کی جان تھا، اس کی بنیادیں ہل گئیں۔ مظہریاتی وجودیت نے اتنی گنجائش تو بہرحال رکھی تھی کہ انسان اگر خودآگہی سے متصف ہے اور اپنے فیصلے کے حق کا استعمال کرتا ہے تو اپنے تشخص کو پالینے پر قادر ہے۔ لیکن بعد کے فلسفیوں نے یہ ڈوری بھی کاٹ دی۔ ان کی رو سے شعورِ انسانی ایک مفروضہ محض ہے جسے بوجوہ مان لیا گیا ہے۔ اسی کے ساتھ نہ صرف یہ کہ سائنسی ترقی سے انسانی مسرت کا خواب پورا نہیں ہوا، بلکہ برقیاتی اور تکنیکی تبدیلیوں سے معاشرہ دیکھتے دیکھتے میڈیا سوسائٹی یا 'تماشا سوسائٹی' (Spectacle Society) میں بدل گیا اور نئے تجارتی طور طریقوں نے صارفیت (Consumerism) کی ایسی شکلوں کو پیدا کردیا جن کا تصور بھی پہلے نہیں کیا جاسکتا تھا۔ اسی طرح کمپیوٹر ذہن نے علم کی نوعیت اور ضرورت کو بدل کر رکھ دیا اور علم کی ذخیرہ اندوزی اور بازیافت کے یکسر نئے مسائل پیدا کردیئے۔ ان جملہ تبدیلیوں اور نئی کلچرل فضا کا اگر کوئی اصطلاح احاطہ کرسکتی ہے تو وہ 'مابعد جدیدیت' ہی ہے۔

جہاں تک 'مابعد جدیدیت'' بطور اصطلاح کے آغاز کا تعلق ہے، چارلس جینکس (Charles Jencks) نے اپنی کتاب What is post-modernism? (London 1989) میں لکھا ہے کہ غالباً Post-Modernism کو سب سے پہلے مشہور مورخ آرنلڈ ٹائن بی نے اپنی شہرہ آفاق کتاب 'اے سٹڈی آف ہسٹری' میں تاریخی ادوار کے معنی میں استعمال کیا۔ یہ کتاب ۱۹۴۷ء میں شائع ہوئی لیکن نو برس پہلے ۱۹۳۸ء میں لکھی جاچکی تھی۔

فنون لطیفہ میں 'مابعد جدیدیت' کی اصطلاح سب سے پہلے آرٹ تھیوری میں رائج ہوئی۔ عمرانیات اور ادبیات میں اس کا چلن بعد کو ہوا۔ لیزلی فیڈلر کے یہاں مابعد جدیدیت کا ذکر ۱۹۶۵ء سے ملتا ہے جب کہ ادبیات کا مشہور حوالہ احب حسن کی کتاب ہے۔

Ihab Hassan,

The dismemberment of orpheus: Towards a post-moderm

literature(1976).

تقریباً اسی زمانے میں فرانس میں اس اصطلاح کا زیادہ چلن ہوا اور ڈینیل بل، بودریلا را اور لیوتار نے 'مابعد جدیدیت' سے بطور تھیوری بحث کرنا شروع کیا۔ لیوتار کی کتاب:

Jean-Francois Lyotard,

The postmodern condition: A report on knowledge (Manchester

1984).

مابعد جدیدیت پر بنیادی حوالے کا درجہ رکھتی ہے۔ گی آنی وٹی موکی

La Societea Transparennte

عمرانیاتی جہات سے بحثیت کرتی ہے۔ لیوتار کا زیادہ تر مکالمہ جید جدلیاتی فلسفی جرگن ہابرماس سے رہا ہے:

J.Habermas.Modemity versus Postmodernity New German

Critioue, 22,1981.

R.Rorty, 'Habermas and Lyotard on

Postmodemity,Praxisinternational 4,1,1984.

ہابرماس اور لیوتار کے علاوہ فرانسیسی نظریہ ساز دے لیوز اور گواتری، نیز امریکی مفکر فریڈرک جیمی سن نے بھی مابعد جدید صورتحال سے اپنی اپنی تھیوری میں بالوضاحت بحث کی ہے جس کا ذکر آگے آئے گا۔ مزید یہ کہ مدن سروپ نے اپنی کتاب

Madan Sarup,

An Introductory Guide to Post-Structuralism and

postmodemism(Athens, Georigia 1989).

میں آخری باب مابعد جدیدیت پر وقف کیا ہے۔ اگرچہ مدن سروپ کا بنیادی مسئلہ مارکسزم کا دفاع

ہے تاہم فرانسیسی مفکرین کے افکار کا اس نے بالتفصیل جائزہ لیا ہے۔ادھر اس موضوع پر لیوتار کی ایک اور کتاب بھی آئی ہے:

Jean-Francois Lyotard,

The Postmodern Explained to Children Correspondance

1982-1985, Translated, by Don Barry.. et al (Turnaround 1992).

اس میں لیوتار نے اپنی تھیوری کو سادہ زبان میں خطوط کی صورت میں لکھا ہے۔ گلبرٹ اویر نے مابعد جدید کلچر سے بحث کی ہے۔ادھر مابعد جدیدیت کی بحث Cultural Studies کے طور پر بھی جاری ہے ۔ٹیری ایگلٹن نے ایک حالیہ مضمون میں اس موضوع سے بحث کی ہے۔ ہندوستان میں شائع ہونے والی تحریروں میں نوئل سلی ون دوسروں سے بہتر ہے اختصار کی خاطر ہم نے یہاں زیادہ تر لیوتار، ہابرس، وے لیوز اور گواتری، فریڈرک جیمی سن، سروپ اور نوئل سلی ون سے سروکار رکھا ہے:

Hutcheon, Linda,

Poetics of Postmodernism (Routledge 1985)

Gilbert Adair/

The Postmodernist Always Rings Twice (Fourth estate 1992)

Ben Agger, Cultural Studies as Criticaltheory (Falmer 1992)

Steven Connor, Theory and Cultural Value (Blackwell 1992)

Noel O' Sullivan, The Philosophy of Postmodern'I.I.C.

Quarterly 1992

برقیاتی ذہن: علم کا نیا طور:

'Data banks are the encyclopaedia of tomorrow, they are 'nature'

for Postmodern men and women. Lyotard

دوسری جنگ عظیم کے بعد بنیادی تبدیلیاں اس تیزی سے رونما ہوئی ہیں کہ دیکھتے ہی دیکھتے معاشرے کیا سے کیا ہو گئے ہیں۔ٹیکنالوجی اور ٹیلی مواصلات کا انقلاب اس نوعیت کا ہے کہ آج پوری دنیا میڈیا سوسائٹی میں بدل گئی ہے۔دور دراز کے معاشرے جہاں پہلے تبدیلیاں دیر میں پہنچا کرتی تھی یا نہیں پہنچتی تھیں، یا جو معاشرے، محفوظ، سمجھے جاتے تھے، اب وہ بھی غیر محفوظ ہیں اور اس انقلاب کی زد میں آ چکے ہیں۔لیوتار نے اپنی کتاب The Postmodern Condition میں ان تمام تبدیلیوں اور ان کے اثرات سے

بحث کی ہے۔اس کا کہنا ہے کہ سب سے بڑی تبدیلی علم کی نوعیت میں آئی ہے۔کمپیوٹر معاشرے میں علم (Knowledge) کی نوعیت یکسر بدل گئی ہے۔مابعد جدید سماج کے خصائص سے بحث کرتے ہوئے لیوتار تین امور پر غور کرنے کی دعوت دیتا ہے۔

۱۔ پچھلے چالیس پچاس برسوں میں سائنس اور تکنالوجی میں سب سے زیادہ عمل دخل زبان اور زبان کے نظریوں کا ہے، کمپیوٹر، برقیاتی ذہن کے لیے زبان وضع کرنا، اس زبان کے ذریعے معلومات کو جمع کرنے اور پانے کا طور مختلف کاموں کے لیے الگ الگ پروگرام وضع کرنا اور ان کی صنعتی پیداوار، مصنوعی مشینی زبان اور مشینی ترجمہ، معلومات کی ذخیرہ اندوزی اور برقیاتی معلوماتی بنکوں کا قیام اور تمام دوسری سرگرمیوں میں زبان کا کردار مرکزی ہے۔

۲۔ برقیاتی تکنالوجی کے اس انقلاب سے علم کی نوعیت میں جو تبدیلی آئی ہے اس سے علم اب اپنا جواز آپ نہیں رہا، بلکہ علم پوری طرح کمرشل قوتوں کے زیر سایہ آ گیا ہے۔علم اب شخصیت کا جزو نہیں بلکہ منڈی کا مال ہے جسے خریدا اور بیچا جا سکتا ہے۔پہلے علم کو حاصل کرنے کے لیے زندگیاں کھپائی جاتی تھیں۔اب علم منڈی کے مال کے ساتھ Mass Scale پر پیدا ہو رہا ہے اور صابون اور ٹوتھ پیسٹ کی طرح بکاؤ موجود ہے۔جب چاہیں اسے خرید سکتے ہیں علم اب حاکم نہیں محکوم ہے۔علم کی تصغیریت (Miniaturisation) کے بعد اس کا کمرشل استحصال روز مرہ زندگی کا معمول بن گیا ہے۔

۳۔ جیسے جیسے معاشرے مابعد جدید دور میں داخل ہوتے جائیں گے علم کا وہ حصہ جو برقیاتی ذہن کو ہضم نہیں کرایا جا سکے گا یا جس کی برقیاتی تحلیل نہ ہو سکے گی وہ پچھڑ جائے گا اور ماضی کے طاق پر دھرا رہ جائے گا۔علم جو پہلے ذہن انسانی کو جلا دینے یا شخصیت کو سنوارنے نکھارنے کے لیے حاصل کیا جاتا تھا، اب فقط اس لیے پیدا کیا جائے گا کہ منڈی کی معیشت میں اس سے منافع اندوزی کی جا سکے یا اس کو طاقت کے ہتھیار کے طور پر برتا جا سکے۔

علم بطور پیداواری طاقت:

'Knowledge is not neutral or objective, knowledge is a product

of power realations. (Foucault)

پچھلی کچھ دہائیوں سے کمپیوٹر زائیدہ علم ایک پیداواری طاقت (Force of Production) کی

حیثیت اختیار کرنے لگا ہے۔اس کا ایک واضح اثر کام کرنے والے طبقے پر پڑ رہا ہے۔ترقی یافتہ ملکوں میں فیکٹری اور کارخانہ مزدوروں کی تعداد کم ہونے لگی ہے اور سفید کالر کارکنوں اور پیشہ ور تکنیکی کارکنوں کی تعداد میں تیزی سے اضافہ ہورہا ہے۔لیوتار کا کہنا ہے کہ آئندہ بین ملکی طاقت کے کھیل میں کمپیوٹرزائیدہ علم کا بڑا حصہ ہوگا اور ممکن ہے کہ قوموں اور ملکوں کی آئندہ رقابتیں اور دشمنیاں برقیاتی علم کے ذخیروں پر قادر ہونے کے لیے ہوں یعنی علم گیری ملک گیری کی طرح عالمی سطح پر ہوس کا درجہ اختیار کر لے گی۔لیوتار یہ بھی پیش گوئی کرتا ہے کہ ہر شے کا مدار چونکہ تکنالوجی پر ہوگا اس لیے ترقی یافتہ اور ترقی پذیر معاشروں کے درمیان فاصلے گھٹے گا نہیں بلکہ اور بڑھے گا۔زیادہ اہم یہ ہے کہ طاقت اور علم ایک ہی حصے کے دو رخ ہوں گے۔لیوتار روٹگنسٹائن کی 'لسانی چالوں' (Linguistic Garmes) کے حوالے سے کہتا ہے کہ علم کی ہر چال طاقت کی ایک وضع کی حامل ہوگی۔ویسے دیکھا جائے تو ہم پہلے ہی عام گفتگو میں جنگ کی اصطلاحوں کا استعمال کرتے ہیں، مثلاً (دلیل سے) حملہ کیا جاتا ہے، دھاوا بولا جاتا ہے، غنیم کو پسپا کیا جاتا ہے، منہ کی کھانا، چت کرنا، دانت کھٹے کرنا، چھکے چھڑا دینا، منہ دکھانے کے قابل نہ رکھنا وغیرہ روزمرہ کے اظہاریے ہیں۔

بقول لیوتار کمپیوٹر معاشرے میں:

To speak is to fight.

یعنی بولنا، لڑائی لڑنا ہے، عام اصول ہوگا؟ آئندہ لڑائیاں کمپیوٹر زبان کی چالوں سے لڑی جائیں گی۔کس منزل پر کون سی چال کارگر ہوگی، اس کا فیصلہ ذہن انسانی نہیں، کمپیوٹر کرے گا۔

سائنسی علم اور بیانیہ:

لیوتار اسی پر اکتفا نہیں کرتا، وہ علم کی دو قسمیں بیان کرتا ہے۔ایک کو وہ سائنسی علم کہتا ہے اور دوسرے کو 'بیانیہ' (Narrative) اس کا کہنا ہے کہ سائنسی علم اور 'بیانیہ' میں تضاد و کش مکش کا رشتہ ہے اور یہ کش مکش ہمیشہ سے رہی ہے۔'بیانیہ' سے لیوتار کی مراد ثقافتی روایت کا وہ تسلسل ہے جو متھ، دیو مالا، اساطیر اور قصے کہانیوں میں ملتا ہے۔اسی میں وہ فلسفے کی روایتوں کو بھی شامل کرتا ہے۔لیوتار کا کہنا ہے کہ 'بیانیہ' ہی سے معاشرتی کوائف و روابط، نیک و بد، صحیح و غلط کی پہچان اور ثقافتی رویوں کے معیار طے ہوتے ہیں 'بیانیہ' نہ صرف کسی بھی معاشرے میں انسانی رشتوں کے نظم و ربط کی نشاندہی کرتا ہے بلکہ فطرت اور ماحول سے انسان کے روابط کا بھی مظہر ہوتا ہے۔کسی بھی معاشرے میں حسن، حق اور خیر کے معیار اسی سے طے ہوتے ہیں، اور عوامی دانش و حکمت بھی اس سرچشمے کی دین ہیں۔مختصر یہ کہ کسی بھی ثقافت میں معاشرتی کوائف و ضوابط اور معاشرتی رویوں کی تشکیل و تہذیب جس سرچشمۂ فیضان سے ہوتی ہے وہ 'بیانیہ' ہی ہے۔

لیوتار اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتا ہے کہ باوجود سائنس اور تکنالوجی کی یلغار کے 'بیانیہ' کا

وجود ضروری ہے۔یہ دونوں متوازی حقیقتیں ہیں۔دونوں کے علم کے اپنے اپنے طور اور وٹگنسٹائن کی اصطلاح میں اپنی اپنی 'لسانی چالیں' ہیں۔سائنسی علوم میں جہاں ثبوت ضروری ہے، 'بیانیہ' میں ثبوت یا دلیل ضروری نہیں۔سائنسی روایت بیانیہ پر ہمیشہ معترض رہتی ہے، وہ 'بیانیہ' کو نیم وحشی، نیم مہذب، قدامت پسند، پس ماندہ، توہم پرست، ظلمت شعار، جہالت شکار، ملوکیت پسند وغیرہ کہہ کر اس پر طنز بھی کر سکتی ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ خود سائنسی روایت کو اپنے استناد کی توثیق کے لیے 'بیانیہ' کے وجود کی ضرورت ہے۔کیا صحیح ہے اور کیا غلط ہے۔اس کی تصدیق کے لیے 'بیانیہ' کا تناظر اور حوالہ ضروری ہے۔دوسرے لفظوں میں 'بیانیہ' ہی وہ کسوٹی ہے جس پر سائنسی روایت کی صحت اور عدم صحت پرکھی جاتی ہے حالانکہ سائنسی علم کی رو سے بیانیہ سرے سے علم ہی نہیں۔گویا سائنسی علم میں 'بیانیہ' کا وجود خود بخود شامل ہوجاتا ہے۔عالمی فکری روایتوں کو لیوتار Meta-Narrative یعنی 'مہابیانیہ' کہتا ہے۔

روشن خیالی پروجیکٹ: خواب اور شکستِ خواب:

The controversy about modernism and postmodernism could be seen in the context of idelogical struggle. The project of mondernity is one with that of the enlightenment. And postmodernists declare that progress is myth.

Madan Sarup

مابعد جدیدیت کا سب سے بڑا سوال یہ ہے:

Has the enlightenment project failed?

کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ ناکام ہوگیا ہے؟ اکثر مفکرین یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ جو کلچرل موڈرن ازم کا حصہ تھا ہمیشہ کے لیے دم توڑ چکا یا اس میں کچھ جان باقی ہے؟ یہ پروجیکٹ اٹھارہویں صدی کے فلاسفہ کی امید پرور اور حوصلہ مندانہ فکر سے یادگار چلا آتا تھا۔جنھوں نے انسان کی ترقی کا خواب دیکھا تھا اور یہ عبارت تھا سائنس کی معروضی پیش رفت سے، آفاقی اخلاقیات اور قانون کی بالادستی سے اور ادب و آرٹ کی خودمختاری سے۔توقع تھی کہ فطری اور مادی وسائل پر قدرت حاصل ہوجانے سے ذات اور کائنات کا عرفات بڑھے گا۔عدل و انصاف اور اخلاق کا بول بالا ہوگا، امن و امان کا دور دورہ ہوگا اور انسان مسلسل ترقی کرتا جائے گا۔

لیکن روشن خیالی پروجیکٹ کے خوابوں کی تعبیر جو سامنے آئی ہے وہ نہ صرف حوصلہ افزا نہیں بلکہ مایوس کن ہے۔عملاً سائنسی تکنیکی ترقی اور جدیدکاری کے ساتھ دنیا کا جو نقشہ ابھرا ہے وہ اس کا الٹ ہے جو سوچا

گیا تھا۔ بظاہر آسائشوں اور سازوسامان سے بھرپور زندگی اندر سے کھوکھلی اور بے تہہ ہو چکی ہے۔ فوری نتائج، کامیابی، منافع خوری، اقتدار کی ہوس، حاوی محرکات ہیں۔ خوشی اور مسرت منڈی کا مال ہیں اور ہر شے کمرشل رنگ میں رنگ کر اپنی اصلیت سے محروم ہو گئی ہے۔ چناں چہ پس ساختیاتی مفکرین ہوں یا نئے فلسفی سب تاریخی ترقی کے سابقہ تصور کو چیلنج کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ بے شک انسان ترقی کر رہا ہے لیکن فقط کمیتی اعتبار سے کیفیتی اعتبار سے نہیں۔ کیفیتی اعتبار سے انسان کی یا علم کی ترقی کی جو ضمانت دی گئی ہے، افسوس کہ وہ پوری نہیں ہوئی اور روشن خیالی پروجیکٹ اپنی شکست سے دوچار ہو چکا ہے۔

لیوتار کی تھیوری کی سیاسی جہت وہی ہے جو پس ساختیاتی مفکرین کی ہے۔ لیوتار کے نزدیک تاریخ کے بڑے رزمیے یا متھ دو ہیں۔ اول انسان کی آزادی و حریت کا خواب اور دوسرے علوم انسانی کی کلی وحدت کا خواب۔ ان کو وہ 'مہابیانیہ' بھی کہتا ہے۔ پہلا مہابیانیہ نوعیت کے اعتبار سے عملی سیاسی ہے جس کا آغاز انقلاب فرانس سے ہوا۔ اس کو وہ Narrative of Emancipation کہتا ہے۔ دوسرا مہابیانیہ نوعیت کے اعتبار سے فکری ہے اور اس کا آغاز ہیگل کی جرمن روایت سے ہوا۔ اس کا کہنا ہے کہ عملاً یہ دونوں مہابیانیے آمرانہ ہیں اور انسان کی آزادی چھیننے کے لیے کوشاں رہے ہیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ انسان فریب خوردگیوں کے خلاف نبرد آزما رہا ہے۔ سٹالن ازم کی متھ یا 'مہابیانیہ' کا اعتبار جاتا رہا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ موجودہ دور میں سائنس اور ہائی ٹکنالوجی کی ساری توجہ ایسی ایجادات پر ہے جن کی نوعیت مقصود (End) کی نہیں بلکہ ذرائع (Means) کی ہے۔ مستقبل کی فریب خوردگیوں کے لیے آج کے انسان کے پاس وقت نہیں۔

جیسا کہ وضاحت کی گئی جدید (ماڈرن) کی پہچان انسانی ترقی کے مہابیانیہ سے جڑی ہوئی تھی۔ یہ طلسم اب شکست ہو چکا۔ مابعد جدیدیت کسی بھی مہابیانیہ میں یقین نہیں رکھتی، ہیگل ہو کہ مارکس مابعد جدید ذہن سب کو شک و شبہ کی نظر سے دیکھتا ہے۔ مہابیانیہ یعنی بڑی فلسفیانہ روایتوں کا اعتبار جاتا رہا۔ فوکو جیسے مفکرین کلیت پسند فکر کے اس لیے بھی مخالف ہیں کہ یہ استعماریت اور امپیریلزم کی بدترین شکلوں کے لیے راہ ہموار کرتی ہے۔ ان کا اصرار ہے کہ جدید کاری کے تمام مہابیانیہ (Grands Rectis) مثلاً صداقت مطلق کی جدلیات، انسان کی آزادی و حریت، غیر طبقاتی سماج، ترقی و خوشحالی اور امن و مسرت کا خوش کن خواب، سب پر سوالیہ نشان لگ چکا ہے۔ مارکسی مہابیانیہ متعدد مہابیانیوں میں سے ایک تھا اور غالباً سب سے اہم اور سب سے زیادہ خوش کن قطع نظر اس سے کہ مابعد جدیدیت میں مارکس کی کشادہ تعبیروں پر زور ہے اور کشادہ مارکسیت ایک یک رنگ اور وحدانی سماج چاہتی ہے اور ایسا فقط جبر و تشدد سے ممکن ہے۔ نئے مفکرین کا اصرار ہے کہ مابعد جدید سماج یک رنگ اور وحدانی سماج نہیں ہو سکتا۔ آج مفکرین کا اصرار ہے کہ مابعد جدید سماج یک رنگ اور وحدانی سماج نہیں ہو سکتا۔ آج کا سماج بوقلموں، غیر وحدانی، رنگا رنگ، تکثیری او رمختلف الاوضاع

(Heterogeneous) سماج ہے۔ یہ وجود میں آ چکا ہے اور باقی رہے گا۔

لیکن کلیت پسند جدلیاتی مفکر جرگین ہابر ماس اس خیال سے اختلاف کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ زندگی چونکہ انتشار کی زد میں آ چکی ہے، اس لیے ضروری ہے کہ علمی، اخلاقی اور سیاسی ڈسکورس ایک دوسرے کے قریب آئیں اور ان میں اشتراک عمل پیدا ہو۔ ہابر ماس تفرق زدہ معاشرے کے مقابلے میں ہم خیال معاشرے (Consensus Conmmunity) کی تجویز پیش کرتا ہے۔ وہ فوکو جیسے مفکرین کو نو قدامت پسند کہتا ہے اور ان کے مقابلے پر، کلچرل جدید کاری، پروجیکٹ کا ہم نوا ہے۔ لیکن لوتیار اور نئے مفکرین ہابر ماس سے اختلاف کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ پہلے کے مہابیانیہ ختم ہو چکے ہیں اور ان کی جگہ لینے والا کوئی نہیں۔ سائنس، آرٹ، اخلاقیات سب کی زبانیں الگ الگ ہیں، سماج میں کیا ہو رہا ہے۔ اس کا کوئی کلی ادراک ممکن نہیں اس لیے کہ کوئی وحدانی مہالسان، باقی نہیں جو کہ آج کے انتشار آشنا بوقلموں اور کثیر المرکز سماج کی سمت و رفتار کا احاطہ کر سکے۔ غرض یہ کہ نئے مفکرین یہ تاثر دیتے ہیں کہ بڑے بیانیہ نہیں رہے جو کچھ ہیں چھوٹی چھوٹی کہانیاں ہیں۔ یہ 'چھوٹے بیانیہ' اجتماعی کے مقابلے پر شخصی عالمی کے مقابلے پر مقامی اور کلیت کے مقابلے پر خصوصیت کے حامل ہیں۔ نئے مفکرین کا خیال ہے کہ 'چھوٹے بیانیہ' ادب اور آرٹ کی آزادی اور تخلیقیت کے بہتر ضامن ہیں۔

مہابیانیہ کی گمشدگی اور اجتماعی لاشعور:

> " The world comes to us in the shape of stories. It is hard to think of the world as it would exist outside narrative. Anything we try to substitute for a story is, on closer examination is likely to be another sort of story, it is a form our perception imposes on the raw flux of reality.
>
> Fredric Jameson

فریڈرک جیمی سن کو اس بات سے اتفاق نہیں کہ مہابیانیہ ختم ہو گیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ مہابیانیہ ختم نہیں ہو سکتا، مہابیانیہ کی گمشدگی کا مطلب ہے کہ مہابیانیہ زیر زمین سے چلا گیا ہے اور جب بھی کوئی ایسی چیز جو ہمارے وجود کا حصہ رہ چکی ہو، زیر زمین چلی جاتی ہے تو وہ ہمارے اجتماعی لاشعور کا حصہ بن جاتی ہے اور فرد و عمل کو برابر متاثر کرتی ہے۔ جیمی سن اس دبے ہوئے مہابیانہ کو 'سیاسی لاشعور' کا نام دیتا ہے۔ اس کی مشہور کتاب کا نام بھی یہی ہے:

The Political Unconscious:

Narrative as a socially sysmbolic act.

(London 1981)

جیمی سن کا خیال ہے کہ بیانیہ اتنا ادبی فارم نہیں جتنا یہ ایک علمیاتی زمرہ یا ساخت ہے۔ زندگی کی حقیقت ہم تک اسی زمرے میں ڈھل کر پہنچی ہے۔ یعنی ہم دنیا کو بیانیہ ہی کے ذریعے جانتے ہیں۔ یہ سوچنا بھی محال ہے کہ دنیا کا کوئی تصور بیانیہ سے ہٹ کر بھی ممکن ہے۔ کہانی کو کسی چیز سے بدل کر دیکھئے غور کرنے پر معلوم ہوگا کہ وہ بھی ایک طرح کی کہانی ہے۔ دوسرے یہ کہ بیانیہ میں سامنے کے معنی اور دبے ہوئے معنی میں فرق کرنا ضروری ہے، اس لیے کہ بیانیہ بیک وقت حقیقت کو پیش بھی کرتا ہے اور حقیقت کو گوارا بھی بناتا ہے۔ یعنی بیانیہ حقیقت کو ظاہر بھی کرتا ہے اور حقیقت کو دباتا بھی ہے۔ بیانیہ ہمارے تاریخی تضادات کو دبا کر انھیں ہمارے لیے گوارہ بنا دیتا ہے۔ یہ Political Unconscious کا تفاعل ہے۔ جیمی سن کہتا ہے ستم ظریفی یہ ہے کہ سیاسی لاشعور بھی فرائیڈ ہی کی اصطلاح ہے، لیکن فرائیڈ انفرادی سائیکی کے آئیڈیالوجیکل واہمے میں اس قدر گھرا ہوا تھا کہ اس کو 'سیاسی لاشعور' کی اپنی دریافت پر غور کرنے کا موقع نہیں ملا۔ جیمی سن کہتا ہے کہ اجتماعی لاشعور کا تفاعل اس بات سے بھی ثابت ہے کہ انفرادی شعور بے ربط و بے آہنگ ہوتا ہے اور اس میں ارتباط اور ہم آہنگی اجتماعی سطح پر ہی ممکن ہے۔

جیمی سن مشہور ماہر اقتصادیات ارنسٹ مینڈل کے ماڈل کی بنا پر حقیقت پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی درجہ بندی اقتصادیات کے حوالے سے بھی کرتا ہے۔ ۱۸۴۸ء میں بھاپ انجن، ۱۸۹۰ء میں آتش افروز انجن اور ۱۹۴۰ء کے بعد برقیاتی اور ایٹمی توانائی کا استعمال، مینڈل ان تین صنعتی منزلوں کو مارکیٹ سرمایہ داری، اجارہ دار سرمایہ داری اور کثیر قومی سرمایہ داری کے تین ادوار کا پیش خیمہ قرار دیتا ہے۔ جیمی سن کا کہنا ہے کہ مابعد جدیدیت گویا سائنسی سطح پر برقیاتی اور ایٹمی انقلاب سے اور اقتصادی سطح پر کثیر قومی سرمایہ داری سے جڑی ہوئی ہے۔ کثیر قومی کارپوریشنوں نے اقتصادی رشتوں کی نوعیت اور حرکت کو بدل دیا ہے۔ اس سے پہلے جن مقامات پر سرمایہ داری کی پرچھائیں بھی نہ پڑی تھی۔ آج وہ بھی کثیر قومی سرمایہ داری کی زد میں ہیں۔ مثلاً خلا، سمندر، فطرت ہر جگہ کثیر قومی سرمایہ داری کا مہیب سایہ پھیل چکا ہے، یوں 'کالونیل ازم' کی ایک نئی صورت کا آغاز ہو گیا ہے اور اب اجتماعی لاشعور بھی اس کی زد میں ہے۔ کثیر قومی سرمایہ داری اور صارفیت کا کلچر برقیاتی میڈیا اور اشتہار انڈسٹری کے ذریعے اجتماعی لاشعور میں پنجے گاڑ رہا ہے اور انسان لامرکز ٹیلی مواصلات کے جس نیٹ ورک میں گھر گیا ہے اس کے طول و عرض کو ناپنے کی سکت بھی اس میں نہیں۔

مابعد جدید ذہن کی پہچان دو خصوصیات سے ہے۔ ایک کو جیمی سن Pastiche کہتا ہے اور دوسری کو Schizophrenia پہلی خصوصیت سے اس کی مراد ہے۔ ماسبق کے اسالیب کی بازیافت اس کا کہنا ہے کہ موجودہ دور میں سوائے اس کے چارہ نہیں کہ پہلے کے اسالیب کی بازیافت کریں۔ دوسری اصطلاح

Schizophrenia لاکاں سے مستعار ہے جس سے مراد ہے زبان کے نظام میں داخل ہونے سے پہلے کی انسان کی حالت یعنی جب وہ آوازیں تو پیدا کر سکتا ہے لیکن مربوط کلام نہیں کر سکتا۔ یہ تکلمی نہیں نشانیاتی منزل ہے، وقت کا احساس زبان کے نظام کے ساتھ در آتا ہے، سو قبل لسانی حالت میں دائمی حال کا احساس ہے جس میں نطق ہے لیکن بے ربط، پارہ پارہ، تسلسل سے عاری۔ سیموئل بیکٹ اس کی بہترین مثال ہے۔

خواہش کا وفور:

"The self is all flux and fragmentation, collection of machine parts. In human realationship one whole person never relates to another whole person. There are only connections between desiring machines. Fragmentation is a universal of human condition."

Schizophrenia کی اصطلاح فرانس کے دو جید مفکرین دے لیوز اور گواتری کی فکر کا بھی حصہ ہے۔ (گواتری کا انتقال اگست ۱۹۹۲ء میں ہوا) زندگی بھر ان دونوں مفکرین نے مل کر کام کیا۔ ان کی بنیادی کتاب

Gilles Deleuze & Felix Guattare, Anti-Oedipus:Capitalism & Schizophrenia (New York 1977)

دراصل دو کتابوں کا مجموعہ ہے جن کا ذیلی عنوان تو ایک ہے لیکن اصل عنوان الگ الگ ہیں۔ ان میں سے پہلی کتاب Anti-Oedipus ہے اور دوسری کتاب A-Thousand Plateaux ہے۔ دے لیوز اور گواتری کی اہمیت اس میں ہے کہ ان کی ابتدائی فکر نے جن لوگوں کو متاثر کیا، ان میں بارتھ، آلتھیوسے، بودریلار، کرسٹیوا اور دریدا تک شامل ہیں، حالانکہ ان سب کے برعکس دے لیوز اور گواتری تشریحیاتی روایت سے تعلق نہیں رکھتے اور کائنات کو بطور متن دیکھنے کے رویے سے متفق نہیں۔ دے لیوز اور گواتری، مارکس اور فرائیڈ کی اصطلاحوں میں بات کرتے ہیں لیکن ان کی معنویت کو پلٹ دیتے ہیں۔ ان کے یہاں مرکزی اصطلاحیں دو ہیں Libido خواہش اور Production پیداوار یعنی مشین۔ ان کے خیال کی تہ نشیں رو کا اندازہ ان کے اس قول سے کیا جا سکتا ہے۔

'انسان مشین کی خواہش میں گرفتار ہے'۔

یہ شخصی کو سیاسی کے معنی میں اور انفرادی کو اجتماعی کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ اس لیے کہ Libido کا تفاعل شخصی بھی ہے (شہوت) اور سیاسی بھی (طبقاتی کشمکش) سان کا کہنا ہے کہ نفس امارہ اور سیاسی

قوت ایک دوسرے میں ضم ہوجاتے ہیں، اور ملک کر عمل آرا ہوتے ہیں۔ مارکسزم کو یہ دونوں ''ماسٹر کوڈ'' کہتے ہیں۔ جو تاریخ کو نجات دہندہ کے روپ میں پیش کرتا ہے۔ ان کے بقول مارکسزم حقیقت سے جڑا ہوا نہیں بلکہ ایک نوع کی مابعد الطبیعیات ہے یا اعتقاد جو دکھیا مخلوق کو یقین دلاتا ہے کہ ایک دن نجات ضرور ہوگی۔ دے لیوز اور گواتری مزید کہتے ہیں کہ زندگی میں تشویش اور تعقل دونوں میں کشاکش ہے۔ تعقل تشویق کو پنپنے نہیں دیتا، اس کا گلا گھونٹ دیتا ہے۔ لاکاں نے شعور انسانی کے بارے میں کہا تھا کہ شعور انسانی خود کار خود نظم نہیں یہ بے مرکز ہے۔ دے لیوز اور گواتری اس نکتے کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتے ہیں کہ شعور انسانی تفرق آشنا ہے۔ مشین کے پرزور کی طرح، کوئی ایک شخص کسی دوسرے شخص سے مکمل مطابقت نہیں رکھتا۔ انسانی حالت کی اصلیت بے ارتباطی اور بے آہنگی ہے۔ زندگی میں کچھ بھی ممکن ہے کیوں کہ یہ ہماری خواہش ہی ہے جو حقیقت کو مطلوبہ شکل دے دیتی ہے۔ دے لیوز اور گواتری، فرائیڈ اور مارکس کی زبان بولتے ہیں لیکن دراصل ان کا فلسفیانہ مؤقف نطشے کی جھلک رکھتا ہے۔

نطشے کا اثر:

"Empirical facts do not seem to warrant the belief that history is a story of progress."

Nietzsche

غرضیکہ ساختیاتی مفکر ہوں یا مابعد جدید مفکر، ان سب کی فکر میں جو عنصر قدر مشترک کا درجہ رکھتا ہے، یہ ہے کہ بہت سی باتوں میں یہ نطشے کے ہم نوا ہیں۔ مثلاً نطشے کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ تاریخ کو لازماً ترقی کا سفر نہیں کہتا۔ انسانیت کا منتہا زماں کے آخری سرے پر واقع ہو یہ ضروری نہیں، بلکہ نطشے اصرار کرتا ہے کہ تاریخ کی بلندیوں کا اندازہ انسانیت کے اعلیٰ ترین نمونوں سے کرنا پڑتا ہے۔ جن کا تعلق مختلف زمانوں سے ہوسکتا ہے۔ یعنی یہ ضروری نہیں کہ جدید سماج قدیم زمانے کے سماج سے بہتر ہو (Thoughts out of Season) صداقت کے بارے میں نطشے کہتا ہے کہ صداقت پر کسی کی اجارہ داری نہیں ہے۔ نطشے ہمیشہ قائم رہنے والے تصور کا بھی قائل نہیں۔ وہ سیاسی نظام کو بھی اچھی نظر سے نہیں دیکھتا، اس لیے کہ اس سے فکر کی پرواز میں کوتاہی آتی ہے۔ نطشے کے ان خیالات کی گونج اکثر نئے فلسفیوں کے یہاں ملتی ہے۔ نیز مابعد جدید صورتحال پر اس طرز فکر کے اطلاق کی مختلف شکلیں بھی نظر آتی ہیں۔ فوکو تاریخیت کا سخت سے سخت احتساب کرتا ہے۔ تاریخ کا سفر تاریکی سے روشنی کی طرف ہو اس کی کوئی گارنٹی نہیں ہے۔ جو لوگ کہتے ہیں کہ انھوں نے تاریخ کا راز پالیا ہے۔ بقول فوکو وہ واہمے میں مبتلا ہیں کیوں کہ تاریخ غیر مسلسل اور غیر ہموار ہے۔ اس لیے فوکو مارکسزم کا قائل نہیں ہے۔ وہ کہتا ہے سچ کیا ہے اور جھوٹ کیا ہے اس کو ہمیشہ مقتدر طبقہ طے کرتا ہے اور

صداقت دراصل طاقت کا کھیل ہے۔ فوکو کا مشہور قول ہے کہ ''فقط سچ بولنا کافی نہیں ہے سچائی میں شامل ہونا ضروری ہے۔ 'دیوانگی اور تہذیب' نامی کتاب میں فوکو بحث کرتا ہے کہ کس طرح عقل معاشرے میں استبدادی کردار ادا کرتی ہے۔ بعد کے مفکرین نے فوکو کی اس سوچ سے خاصا اثر قبول کیا ہے۔ دریدا کے معنی کی طرفیں کھولنے اور صداقت کو بے مرکز ثابت کرنے میں نطشے کے خیالات کی جھلک ملتی ہے۔

لیوتار بھی جو کسی زمانے میں غالی مارکسی تھا، بعد میں علی الاعلان نطشے کا ہم نوا ہوگیا۔ یہی حال دے لیوز اور گواتری کے خیالات کا ہے۔ نئے مفکرین آمریت اور پولیس اسٹیٹ کے ماخذ کو مارکس سے قبل ہیگل کی جدلیات میں دیکھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ہیگل کے جوہر مطلق (Absolute Spirit) کے تصور سے راستہ سیدھا 'گلاگ' کو جاتا ہے۔ بے شک مارکس نے تاریخیت کو مادی بنیادوں پر استوار کیا اور 'جوہر مطلق' کی جگہ اقتصادی قدر کو مامور کردیا، لیکن تضادات بالآخر ایک بالاتر قوت پر منتج ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں دروازے پر پولیس کی دستک 'قادر مطلق' ہی کی شکل ہے جسے تاریخی ترقی کے نام پر روا رکھا گیا۔

تخلیقیت کا جشن جاریہ:

"Sustained celebration of creativity........"

وضاحت کی جا چکی ہے کہ مابعد جدیدیت ہر طرح کی کلیت پسندی کے خلاف ہے، اس لیے کہ کلیت پسندی، آمریت، یکسانیت اور ہم نظمی کا دوسرا نام ہے، اور یکسانیت اور ہم نظمی تخلیقیت کے دشمن ہیں۔ تخلیقیت غیر یکساں، غیر منظم اور بے محابا ہوتی ہے۔ یہ Libido 'خواہش نفسانی' کا نشاط انگیز اظہار ہے۔ تخلیقیت کا تعلق کھلی ڈلی آزادانہ فضا ہے، سے عبارت ہے خود روی اور طبعی آمد (Spontaneity) سے تخلیقیت کو میکانکی کلیت کا اسیر کرنا اس کی فطرت کا خون کرنا ہے۔ کلیت پسندی کے مقابلے پر مابعد جدید فکر تفرق آشنائی کو موجودہ عہد کا مزاج قرار دیتی ہے۔ مرکزیت کا تصور اسی لیے ناپسندیدہ ہے کہ کلیت کا پیدا کردہ ہے۔ تخلیقیت مائل بہ مرکز نہیں، مرکز گریز قوت رکھتی ہے۔ تخلیقیت آزادی کی زبان بولتی ہے جبکہ کلیت محکومیت پیدا کرتی ہے لیکن پر چلاتی ہے، فکر پر پہرہ بٹھاتی ہے اور معنی کی راہ بند کرتی ہے۔ پس ساختیاتی فکر کی رو سے آرٹ کی خود مختاری مشکوک اسی لیے ہے کہ جب معنی کا مرکز نہیں تو کثیر المعنویت پر پہرہ کیوں کر بٹھایا جاسکتا ہے۔ نیز معنی کے تفاعل میں جونہی قاری (یا سامع یا ناظر) داخل ہوجاتا ہے، آرٹ کی خود مختاری ساقط ہوجاتی ہے۔ اس لیے کہ فقط قاری متن کو نہیں پڑھتا بلکہ متن بھی قاری کو پڑھتا ہے۔ مصنف معنی کا حکم یا آمر نہیں کیونکہ معنی قرأت کی سرگرمی اور قاری کے تفاعل کا نتیجہ ہے اور ہر متن بدلتی ہوئی ثقافتی توقعات کے محور پر پڑھا جاتا ہے۔ معنی خیزی کا لامتناہی ہونا تخلیقیت ہی کی شکل ہے۔ لہٰذا تکثیریت، بے مرکزیت، بھرپور تخلیقیت، رنگا رنگی، بوقلمونی، غیر یکسانیت اور مقامیت بمقابلہ کلیت پسندی و آمریت مابعد جدیدیت کے نمایاں خصائص ہیں

۔ادورنو نے اس بات کو بہت پہلے محسوس کرلیا تھا کہ آواں گارد ہی موجودہ مزاج کی صحیح ترجمانی کرتا ہے کیونکہ وہ معنی وحدانی کے خلاف ہے۔حالات کی منطق نے ثابت کردیا ہے کہ ہیگل کا ارتقائے وحدانی کا نظریہ دور تک ذہنِ انسانی کا ساتھ نہیں دیتا،اسی لیے مفکرین نطشے سے زیادہ قریب ہیں۔نطشے ہر سطح پر تخلیقیت کے جشن جاریہ کا قائل ہے۔اس کا کہنا ہے کہ ہر سچی تخلیق پرانے نظم کو بدلتی ہے اسی لیے نئے کی نقیب ہوتی ہے۔نطشے ذہن کی اس تندرابو رے باک کشادگی پر زور دیتا ہے جو نئے کو لبیک کہتی ہے۔بدلنے سے بھڑکتی نہیں اور اگر ضروری ہو تو سابقہ موقف سے ہاتھ اٹھالینے میں بھی عار نہیں سمجھتی۔تخلیقیت کسی ایک مقام پر رکتی نہیں۔یہ ہر لحظ جواں ہر لحظہ جرأت آزما، ہر لحظہ تازہ کار اور ہر لحظہ تغیر آشنا ہے۔مابعد جدیدیت کی اس بحث سے جو نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں وہ یوں ہیں:

۱) مابعد جدیدیت کسی بھی نظریے کو حتمی اور مطلق نہیں مانتی ۔یہ سرے سے نظریہ دینے کے خلاف ہے۔ہر نظریہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے استبدادی ہوتا ہے،اس لیے تخلیقیت اور آزادی کے منافی ہے۔

۲) نئی فکر ہیگل کے ارتقائے تاریخ کے نظریے کے خلاف ہے۔حقائق سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تاریخ کا سفر لازماً ترقی کی راہ میں ہے۔

۳) انسانی معاشرہ بالقوۃ جابر اور استبدادی ہے اور استحصال طبقاتی،فقط نوعیت کا حامل نہیں۔

۴) ریاست سماجی اور سیاسی جبر کا سب سے بڑا اور مرکزی ادارہ ہے۔

۵) سماجی،سیاسی،ادبی،ہر معاملے میں غیر مقلدیت مرجح ہے۔

٦) کسی بھی نظام کی کسوٹی حقوق انسانی اور شخصی آزادی ہیں۔یہ نہیں تو سیاسی آزادی فریب نظر ہے۔

۷) 'مہابیانیہ' کا زمانہ نہیں رہا۔'مہابیانیہ' ختم ہو گئے ہیں یا زیر زمین چلے گئے ہیں۔یہ دور 'چھوٹے بیانیہ' کا ہے۔'چھوٹے بیانیہ' غیر اہم نہیں ہیں،یہ توجہ کا استحقاق رکھتے ہیں۔

۸) مابعد جدیدیت ہر طرح کی کلیت پسندی اور فارمولا سازی اور ضابطہ بندی کے خلاف ہے اور اس کے مقابلے پر مخصوص اور مقامی پر ،نیز کھلے ڈلے ،فطری ،بے محابا اور آزادانہ Spontaneous اظہار و عمل پر اصرار کرتی ہے۔

۹) مابعد جدید عالمی مفکرین کا رویہ بالعموم یہ ہے

If Marx is not true, then nothing is.

ان کا کلیت مرکزی، مرکزیت، یا نظریہ بندی کے خلاف ہونا، نیز تکثیریت کثیر الوضعیت ،مقامیت، بوقلمونی یا سب سے بڑھ کر تخلیقیت پر اصرار کرنا اسی راہ سے ہے۔

◆•◆•◆

پروفیسر وہاب اشرفی

مابعد جدیدیت — بنیادی مباحث°

یہ بات تسلیم کرنی چاہیے کہ مغربی مابعد جدیدیت کے دامن میں جو کچھ ہے کم از کم اردو کے حوالے سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو بہت پیچھے ہے ۔اس لیے کہ تحریکوں کی تاریخوں کے اعتبار سے خاصا بُعد ہے۔مغرب کی جدیدیت ہی کو لیجیے :اگر Roger Fowler کے تعین تاریخ کو مان لیا جائے تو اس کا سلسلہ ۱۸۹۰ء سے شروع ہوتا ہے اور ۱۹۳۰ء پر ختم ہوتا ہے فرانسیسی علامت نگاری سے لے کر Kermode کے Paleo-modernism اور Neo-modernism کے امتیاز تک کا دور، گویا چالیس برس تک پھیلا ہوا ہے۔اس عرصے میں فکشن میں جیمز، پروست، مان، کافکا جوائس وغیرہ شامل ہیں اور شعراء میں ملارمے، ییٹس، ایلیٹ، پاؤنڈ، رلکے وغیرہ اور ان سبھوں کا جو امتیاز ہے،اس سے ہم سب واقف ہیں ۔اردو شعر و ادب پر ان بین الاقوامی شعرا و ادبا نے جو اثرات مرتب کیے ہیں،انھیں بھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔لیکن غور طلب بات یہ ہے کہ ۱۸۹۰ء تا ۱۹۳۰ء کا عہد تو ترقی پسندی کا عہد بھی نہیں ہے چہ جائے کہ جدیدیت کا دور۔اگر حسن عسکری، خلیل الرحمٰن اعظمی کی بعض تحریریں اور ''سوغات'' کی مطبوعہ بعض نگارشات کو منہا کرلیا جائے تو جدیدیت کی تاریخ ''شب خون'' کے ارتقائی سفر کی تاریخ ہے اور بلا شبہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس کے میر کاررواں آج تک شمس الرحمٰن فاروقی ☆ ہیں۔''شب خون'' اور ''جدیدیت'' سے کیا فائدہ اور کیا نقصان ہوا،اس کا حساب اس وقت میرے دائرہ عمل سے باہر ہے۔لیکن کیا یہ سچ نہیں ہے کہ آدھی صدی کسی تحریک کی مغرب میں گزر چکی ہوتی ہے،تو ہم جاگتے ہیں۔پھر ہمیں احساس ہوتا کہ یہ میدان تو خاصا پرکشش تھا ہم خاموش کیوں بیٹھے رہے۔مغرب میں مابعد جدیدیت ،پس ساختیات اور اس سے آگے کا سفر بھی ہے۔ہمارے یہاں Para-literature اور

---

0 استعارہ، دہلی

☆ جدیدیت کی تحریک کو ہندوستان تک محدود رکھنا ناانصافی ہے۔ پاکستانی ادبا بھی اس تحریک میں پیش پیش تھے۔ پاکستانی رسالے ''اوراق'' نے جدیدیت کی تفہیم و ترویج میں اہم کردار ادا کیا۔(مرتب)

مابعد جدیدیت کی ساری بحث ساختیات اور اس Para-criticism کی کوئی تحریر سامنے نہیں آئی ہے، اس لیے Post-structuralism کی کیے کے متعلقات، موافقانہ یا معاندانہ میں مضمر ہے۔ فاؤلر کشمکش میں ہے کہ مابعد جدیدیت کی حتمی تعریف ممکن ہے بھی کہ نہیں؟ مغرب میں تعریف کرے؟ میری الجھن یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کی حتمی تعریف ممکن ہے بھی کہ نہیں؟ ہمارے یہاں مابعد جدیدیت، جدیدیت سے آگے کا مرحلہ ہے۔ ہمارے یہاں مابعد جدیدیت، جدیدیت سے مابعد جدیدیت، پس ساختیات کے ساتھ آگے کا مرحلہ ہے۔ صورت واقعہ یہ ہے کہ مغرب میں ساختیات ۱۹۶۰ء میں نہ صرف بار پا چکی تھی بلکہ فرانس میں آگے کا سفر ہے۔ صورت واقعہ یہ ہے کہ مغرب میں ساختیات ہاتھ پاؤں پھیلا رہی تھی۔ گویا تیس سال کا زمانہ بعد یہاں اس کا سکہ چل رہا تھا۔ تب ہمارے یہاں جدیدیت ہاتھ پاؤں پھیلا رہی تھی۔ گویا تیس سال کا زمانہ بعد یہاں بھی ہے۔

میں پہلے ہی اس کا اظہار کر چکا ہوں کہ جدیدیت اپنا کام انجام دے چکی۔ آج کے علوم کی وسعت اور نت نئے سائنسی طریق کار ہماری زندگی پر اثر انداز ہو چکے ہیں۔ نہ ہم اپنی ذات کے خول میں بند ہو سکے ہیں اور نہ ہی اپنی شناخت کے مسئلے کی تکرار کر سکتے ہیں۔ زندگی اور اس کے کاروبار میں جو پھیلاؤ آ چکا ہے، اس کا تقاضا ہے کہ داخلیت محض ادب کا سکہ رائج الوقت نہیں بن سکتی ہم زاجیت، خوف اور ماتم کی سرحدوں سے آگے آ چکے ہیں۔ اس لیے زندگی اب الگ الگ لمحوں میں جینے کا نام نہیں ہے بلکہ کلچر اور ثقافت کے ساتھ چلنے کا عمل ہے۔ ادب کے حوالے سے معنی کے فلسفے میں نئے نئے تصورات جنم لے رہے ہیں۔ ایسے تصورات قوی، سائنٹیفک بنیاد بھی رکھتے ہیں اور کچھ اور بھی۔

دراصل مغرب میں مابعد جدیدیت، زندگی کی پوری وسعت کو سمیٹنا چاہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی تعریف کرنے والے کہیں نہ کہیں گم ضرور ہو جاتے ہیں۔ ایسے لوگوں میں وہ بھی ہیں جو بے حد اعتبار کا درجہ رکھتے ہیں۔ میری مراد ایاب حسن، لیوتار اور ٹروٹ انڈرسن سے ہے۔ وہ عظیم قصے، کہانیاں، رزم نامے جن پر ہم فخر کر سکتے ہیں ان کی حیثیت ان کی نگاہ میں اتنی وزنی نہیں رہ گئی ہے۔ چناں چہ لیوتار نے مابعد جدیدیت کی بحث میں مہابیانیے کو ہی نشانہ بنایا۔ اس نے مابعد جدیدیت کے عہد کو یوں سمجھنے کی سعی کی ہے۔

As a time of incredulity towards metanarratives.

اور یہ سچ بھی ہے کہ ان مہابیانیوں پر سے اعتماد اٹھتا جا رہا ہے [o]۔ لیوتار کہتا ہے کہ ان کی تعداد بے حساب ہے اور اب یہ ہمارے ذہن و دماغ کو چھوتے نہیں ہیں۔ بظاہر یہ بات بہت معمولی معلوم ہوتی ہے، لیکن اس کی تہ میں اتریے تو اندازہ ہوگا کہ دنیا کی آبادی کا ایک بڑا حصہ مہابیانیوں سے ہی اپنے عقیدے اخذ کرتا آیا

o مہابیانیوں کا مطلب، رزم نامے، قصے، کہانیاں نہیں، بلکہ وہ مرکزی تصورات ہیں جو جدیدیت نے تشکیل دیے تھے۔ جیسے عقلیت پسندی، آفاقیت، کلیت وغیرہ۔ مابعد جدیدیت انھی پر شبے کا اظہار ہے۔ اگلے صفحات پر مصنف نے مہابیانیہ کا یہی مفہوم پیش کیا ہے۔ (مرتب)

ہے اور اب عہد مابعد جدیدیت جب ان پر ہی ایک سوالیہ نشان بنا ہے تو پھر ان سے وابستہ عقیدے ہمارے ذہن و دماغ کو کس حد تک روشن کر سکتے ہیں؟ لہٰذا لیوتار کے نقطۂ نظر سے مابعد جدیدیت اصطلاحات مابعد جدیدیت ہے۔ یہی سبب ہے کہ اس نے اپنی کتاب کا نام The Post-modern Condition رکھا ہے۔ یعنی مابعد جدیدیت ایک واقعی صورتحال سے انسان کو دو چار کر رہی ہے۔ تقریباً یہی باتیں ڈیوڈ ہاروے نے اپنی کتاب The Condition of Post-modernity میں بھی قلم بند کی ہیں۔

ایک سوال یہ بھی ہے کہ جدیدیت کے موضوعات تو نمایاں رہے ہیں۔ آخر مابعد جدیدیت کے موضوعات کیا ہیں؟ Steinar Kvale کے بقول:

(۱) معروضی سچائی کہ وہ حقیقت کا عکس ہے، شک کی بات ہے۔
(۲) ہر سوسائٹی اپنی سچائیوں کے اظہار کے لیے مخصوص زبان وضع کرتی ہے۔ (جو متعلقہ سوسائٹی کا پرتو ہوتی ہے)
(۳) تجرید کو رد کرنا، مخصوص اور مقامی جو کچھ بھی ہے، اس پر اعتبار کرنا۔
(۴) چھوٹے بیانیے اور قصہ گوئی میں نئی دلچسپی۔
(۵) جو چیز جس طرح ہے، اسے قبول کرنا۔ یعنی جو چیز جس طرح سطح پر ہے، اسے اسی طرح تسلیم کرنا نہ کہ اس میں ماورائیت کا پہلو پیدا کر دینا۔
(۶) سچائیاں ایک نہیں ہیں، ان کا اظہار مختلف پہلوؤں سے ہو سکتا ہے۔

ان نکات کی وضاحت کی جائے تو پوری ایک کتاب ہو جائے۔ لیکن یہ سب جدیدیت سے کس طرح مختلف ہیں، اس ان کا اندازہ اس اقتباس سے لگایا جا سکتا ہے۔

"For the existentialists the discovery of a world without meaning was the point of departure: today a loss of unitary meaning is merely accepted. That is just the way the world is post modern, man has stopped waiting for godot. The absurd is not met with despair, rather it is living with that , a making the best of it, a relief from the burden of finding yourself as the gold of life what remains may be a happy nihilism, with the death of the utopias, the local and personal responsibility for actions here and now becomes crucial."

(The Fontana-post-modernism Reader-Themes of Modernity, Steinar Kvale)

لیوتار کو اس امر سے خاص دلچسپی ہے کہ ہمارے زمانے میں Knowledge کی صورت کیا ہے، خصوصاً ایسی سوسائٹی میں جسے ہم ترقی یافتہ کہتے ہیں۔ اس کی بحث کا ایک نکتہ جو بہت نمایاں ہے، وہ یہ ہے کہ بیسویں صدی کی ترقیاتی صورتیں بہت حد تک انفارمیشن یا خبروں پر مبنی ہیں اور سوسائٹی کا Computerization مکمل ہو چکا ہے۔ لیکن لیوتار کو اس سے بھی غرض ہے کہ جب سب چیز کمپیوٹر میں بدل جائے گی تو نتائج کیا برآمد ہوں گے؟ اس کے خیال میں آج Knowledge ایک ایسی شے ہے جسے انفارمیشن کی شے کہہ سکتے ہیں۔ اس طرح سائنس نے اپنی بنیادی جگہ چھوڑ دی ہے اور انفارمیشن کی جگہ کمپیوٹر نے لے لی ہے۔ چناں چہ وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ سماجی اور سیاسی صورت حال یہ ہے کہ تمام فلسفیانہ، عارفانہ، تحکمانہ، منطقیانہ صورت واقعہ کی از سر نو جانچ کی جائے، اس لیے کہ یہ تمام عناصر کھوکھلے ہو چکے ہیں۔ یہاں ٹھہر کر اس امر پر زور دینا چاہیے کہ اس ڈسکورس میں لیوتار Metanarrative یا مہابیانیہ کو یکسر رد کر دیتا ہے۔ بعض لوگوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ وہ مہابیانیہ کے انتقال یا فوت ہونے کی خبر بہم پہنچاتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ یہ میٹا نریٹو ہے کیا؟ ہم ایک زمانے سے ماورائیت پر اور کائناتی سچائیوں پر سر دھنتے آئے ہیں۔ جنھیں اپنی سوسائٹی کا ایک عظیم نشان تصور کرتے ہیں۔ لیکن یہ سراسر غلط ہے۔ اس لیے کہ یہ عظیم بیانیہ ہمیں بہت دور نہیں لے جاتے بلکہ ایک حکم کے ذریعہ ہمارے پاؤں میں زنجیر پہنا دیتے ہیں۔ ایسے مہابیانیہ میں وہ تمام فکریاتی تھیسس ہیں، جنھیں ہم کبھی مارکسیت سے تعبیر کرتے ہیں یا اسی قبیل کی دوسری تسلیم شدہ تحکمانہ نام نہاد سچائیوں سے جو مختلف شکلوں میں ہمارے سامنے ہوتی ہیں۔ چناں چہ لیوتار ایسے مہابیانیہ کے مقابلے میں Language games کو رکھتا ہے۔ اور یہ لسانی کھیل ہیں کیا؟ یہ وہ صورتیں ہیں جنھیں ہم کبھی مکالمے سے تعبیر کرتے ہیں، کبھی کسی کام کے مرحلے میں جو صورت پیش آتی ہے اس میں تلاش کرتے ہیں۔ اور کبھی اکہری معنیاتی سطح کو رد کرنے میں اس منزل سے گزرتے ہیں۔ اپنی متذکرہ کتاب میں لیوتار نے سائنس کی قوت پر بھی ایک ضرب لگانے کی کوشش کی ہے۔ چناں چہ Dialctics کے بارے میں یا Rationality کے سلسلے میں یا دوسرے وابستہ امور میں سائنس کا جو درجہ ہے، وہ حقیقی باقی نہیں رہا ہے، بلکہ ایک طرح کے پاور گیم میں تبدیل ہو گیا ہے۔ دراصل لیوتار اس فرانسیسی روشن خیالی کے فلسفے کو رد کر رہا ہے، جس کی حیثیت مہابیانیہ کی ہو گئی ہے۔ اس کے اپنے الفاظ میں:

"Speculative or humanistic philosophy is forced to relinquish its legitimate duty"

اس کا خیال ہے کہ جدید سائنس مہابیانیہ کے ذریعے اپنے آپ کو منوا رہی ہے جو درست نہیں ہے۔ لیوتار ہمیشہ Legitimation کو قوت کے حصول کا ایک ذریعہ سمجھتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ وہ اسے شدت سے رد کرتا ہے۔ مہابیانیہ میں بھی اسے شدت کے ساتھ محسوس کیا جا سکتا ہے کہ اس نے Foundationalism پر حملہ کیا ہے۔ یعنی لیوتار نے بنیاد پرستی اور مہابیانیہ کے حوالے سے مارکسیت کے رد کی کوشش کی ہے۔ اسی طرح Sayers اور Laclau نے بھی ایسے ہی امور پر زور دیا ہے۔ انتہا تو یہ ہے کہ لیوتار دانش وروں کے رول پر بھی ایک شک کی نگاہ ڈال رہا ہے۔ اسے احساس ہے کہ مستقبل میں فلسفیوں کا رول ہی مختلف ہو کر رہ جائے گا، اس لیے کہ ان کا ذہن سیاست کے تابع ہو کر عوام کے لیے ایک سوالیہ نشان بنا تا ہوا محسوس ہوتا ہے اور اب دانشور اس پوزیشن میں نہیں ہیں کہ وہ اپنے طور پر کوئی فیصلہ کر سکیں۔

مابعد جدیدیت کے بہت سے مباحث میں ایک مبحث یہ بھی ہے کہ جو چیز جس طرح ہے، اسے اپنی راہ پر چلنے کی اجازت ہونی چاہیے۔ بعض نے اسے Anything goes سے تعبیر کیا ہے، یعنی مابعد جدیدیت میں کسی بھی صورت واقعہ کو اپنے حلقہ میں لیا جا سکتا ہے۔ دراصل یہ دنیا اختلافات وانحرافات سے بھری ہوئی ہے، لیکن ہوتا یہ ہے کہ بنیاد پرستی ایسے اختلافات وانحرافات کو محسوس کرنے اور دیکھنے سے قاصر رہتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بعض بنیادی باتیں وقیع صورت اختیار کر لیتی ہے اور ذہن کے نہاں خانے میں روپوش ہو جاتی ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے تیقن، مشکل نظام وغیرہ کے ساتھ تحفظ کا مسئلہ کھڑا کیا جاتا ہے، لیکن عملی طور پر یہ تحفظ بہت معنی خیز نہیں ہوتا، اس لیے کہ جس ترتیب، تیقن وتحفظ کی باتیں کی جاتی ہیں، وہ اکثر کھوکھلی ثابت ہوتی ہیں۔ نتیجے میں شخصی ذمہ داریاں وتو دور کی بات ہے، اجتماعی ذمہ داری بھی اپنی کارکردگی پوری نہیں کرتی۔ چناں چہ مابعد جدیدیت بیدل (بے دل) کے شعر پر انحصار کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔

زندگی در گردنم افتاد بیدل چارہ نیست
شاد باید زیستن ناشاد باید زیستن

گویا یہی Anything goes ہے۔

وجودیوں نے ایک ایسی دنیا تلاش کی تھی جو ہر طرح کے مفہوم سے عاری تھی۔ مابعد جدیدیت میں ایسی بے معنویت بے معنی ہے۔ ہاں اسے تسلیم کرتی ہے کہ معنی کی وحدانیت گم ہو گئی ہے۔ اب بیکٹ کے لایعنی کرداروں کو کسی گوڈو کا انتظار نہیں کرنا ہے، اس لیے کہ کوئی لایعنی صورت واقعہ اب اسے مغموم نہیں بنا سکتی۔ جو پوزیشن سامنے آئے، اسے قبول کرنا ہے اور ہنستے ہوئے قبول کرنا ہے، اسے اپنے مطابق بنانا ہے۔ اب نراجیت بھی ہے تو وہ خوشگوار احساس کے ساتھ، یعنی پژمردگی، یاس، حرماں کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ مابعد جدیدیت کے ہم نواؤں کو اب کوئی یوٹوپیا تیار نہیں کرنا ہے۔ ہاں جوان کی بٹی ذمہ داریاں ہیں ان کے سلسلے میں عمل پیرا ہونا ہے، کسی تعطل اور التوا کے بغیر یہی

ان کے لیے کارمشکل بھی ہے لیکن اس کارمشکل کوسرانجام دینا بھی ہے۔ گویا کل یہ یہ ٹھہرا شاد باید زیستن۔
وحدانیت جب باقی نہیں ہے تو Pluralism اس کا لازمی نتیجہ ہے ۔ مابعد جدیدیت ثقافت کے حوالے سے اس بات پر اصرار کرتی ہے کہ ہر زمانے کی ثقافت اپنی سچائیاں وضع کرتی رہتی ہے۔ اس لیے کسی ایک سچائی کو ہر زمانے کے لیے ٹھیک باور کرنا درست نہیں ہے۔ اعتقادات میں اختلاف کی وجہ یہی ہے۔ یہاں بھی جدیدیت سے اس کا انحراف سمجھا جاسکتا ہے۔ سچائیاں بنی بنائی نہیں ہیں، وضع کی جاتی ہے۔ اسی طرح تمام فنون لطیفہ اپنی ثقافت سے پیدا ہوئے ہیں۔ ہر فن لطیف کی زمانی ومکانی تاریخ ہے، جو اپنی متعلقہ ثقافت سے الگ نہیں ہے، نہ اسے الگ کیا جاسکتا ہے۔ زبان کے ساتھ ساتھ شعروادب کا پس منظر بھی یہی ہے۔

پس ساختیات کے حوالے سے ادیب کی موت کا ذکر بار بار کیا جاتا ہے اور اسے مابعد جدیدیت کی تھیوری کے خانے میں رکھا جاتا ہے۔ دراصل تصور یہ ہے کہ ادب کی دنیا میں لسانی واسطے سے مجموعیت، وہ نظام کل ہے جس میں ادیب کی موت لازمی نتیجہ ہے ۔ رولاں بارتھ اپنے ایک مضمون ''مصنف کی موت'' میں لکھتا ہے:

> ''بالزاک اپنی ایک کہانی Sarrasine میں ایک شخص کو عورت کے بھیس میں پیش کر کے یہ جملہ لکھتا ہے کہ ایک عورت تھی، اپنے آپ میں، اچانک خوف کے ساتھ، اپنے غیر منطقی تصور میں بندھی، اپنے جبلی اندیشوں میں لپٹی، اپنی اضطراری جرأت کے مابین چھوٹی باتوں کو اہمیت دیتے ہوئے اور اپنی مزیدار حسیت سے بھری...... لیکن یہ جملے کس کے ہیں، کیا یہ ہیرو ہے جو یہ طے کیا بیٹھا ہے کہ وہ اس امر سے آگاہ ہوگا کہ عورت کے بھیس میں کوئی مرد ہے؟ کیا یہ ایک شخص کی حیثیت سے خود بالزاک ہے، اپنے تجربوں سے سرشار عورتوں کے بارے میں ایک فلسفہ مرتب کرتا ہوں؟ کیا یہ بالزاک ایک مصنف کی حیثیت سے ہے جو نسوانیت کے بارے میں کچھ ادبی تصورات کا اعلان کر رہا ہے؟ کیا یہ آفاقی خرد خاتمہ کردیتی ہے، تاسیس یعنی origin کے ہر نقطے کو تباہ کردیتی ہے...... وہ ایک نفی کی صورت ہے جہاں لکھنے والوں کی شخصیت معدوم ہو جاتی ہے۔
>
> "The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture."

اس طرح متن کو کسی کی ذات سے وابستہ کیا ہی نہیں جاسکتا۔ ادب تو کلچر کے لاتعداد ثقافتی مراکز میں محفوظ ہے۔ ظاہر ہے یہ تصور مابعد جدیدیت کے حلقے سے باہر نہیں کیا جاسکتا۔

سوسیئر نے دوسری باتوں کے علاوہ یہ بھی بتایا تھا کہ ہر نشان اپنے معنی کے لیے اپنی ضد کا مقتضی

ہے۔ یعنی Difference۔ دریدا نے اسے Differance سے بدل دیا۔ یہ فرانسیسی لفظ ہے جس کے معنی فرق کرنا اور التواء میں ڈالنا ہے (انگریزی کے نقاد بھی اس لفظ کا اپنی زبان میں کوئی بدل تلاش نہیں کرسکتے) بہر حال! اس کا خیال ہے کہ معنی کسی نشان میں اپنے آپ پوشیدہ نہیں ہوتا۔ اگر ایسا ہوتا تو دال محض مدلول کا ایک حوالہ ہوتا۔ حالانکہ دال Signifier بھی معدوم تصور کا قائم مقام ہے۔ معنی ضد کی پیداوار ضرور ہے لیکن التوا سے بھی دوچار ہے۔ ایسے نشان کا کوئی حقیقی معنی نہیں ہوتا۔ اس کا مفہوم یہ ہوا کہ متن کا مفہوم ہمیشہ غیر متعینہ ہے۔ اس کے بارے میں کوئی بھی حتمی فیصلہ نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے بھی کہ معنی کو معطل کرنے والے عناصر کسی بھی متن کو بہت سے حوالوں کے بیچ کھڑا کریں گے۔ اس سے معنی کی استقامت کا خطرے میں پڑنا ناگزیر ہے۔ یہ ایک قسم کی تھیوری ہے، جو متن کے کسی ایک مفہوم کو کافی وشافی نہیں تسلیم کرتی اور کسی متن کے متعدد معنی کے دروازے کھولتی ہے۔ جدیدیت کثرت معنی پر زور دیتی ضرور ہے لیکن معنی کے تعطل والتوا سے کوسوں دور ہے جو مابعد جدیدیت کی شق ہے۔

یہاں ٹھہر کر میں Intertextuality میں آپ کا ذہن فوکو کی طرف سے راجع کرنا چاہتا ہوں۔ فوکو نے دوسری باتوں کے علاوہ لٹریچر پر خاصا کام کیا ہے۔ بعض نے اس کے مخصوص نظریے کے تحت اسے ساختیات کے حلقے سے بھی جوڑ دیا ہے لیکن فوکو ایک ادبی نقاد بھی تھا۔ اس نے ریمنڈ روسل پر ایک اچھا مقالہ سپرد قلم کیا۔ اس کے علاوہ اس نے Klossowski پر بھی ایک تفصیلی اور قیمتی مضمون لکھا، لیکن جو بات قابل غور ہے وہ یہ کہ اس نے Flaubert پر بڑی تفصیل سے بعض نئے نکتوں کی وضاحت کی۔ میں اسی مضمون کے سلسلے میں یہ واضح کرنا چاہتا ہوں کہ دریدا (Derrida) نے جس Intertextuality کے سلسلے کی تفصیل وضاحت کے ساتھ پیش کی ہے، وہ فوکو کے یہاں بھی موجود ہے۔ لہٰذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ مابعد جدیدیت کے علمبرداروں میں ساختیات اور ردتشکیل کے حوالے سے فوکو کی اپنی اہمیت ہے لیکن اس بات کی داد تو دریدا کو ہی دینی پڑے گی کہ اس نے Intertextuality کے باب میں بڑی تفصیلات پیش کی ہیں۔ اس کے مباحث کافی پیچیدہ ہیں، پھر بھی میں بہت سی دوسری کتابوں کو پس پشت ڈالتے ہوئے اس کی کتاب Writing and Differance کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں ۔ یہ ایک بڑی اہم کتاب ہے۔ اس میں متنوع قسم کے مضامین موجود ہیں، جس کے مشتملات میں وہ مقالہ بھی ہے، جس کا عنوان ہے:

> "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences."

یہ مقابلہ بہت حد تک دریدا کے ذہن ودماغ کو سمجھنے میں معاون ہے لیکن کسی مخصوص متن کے اندر متون کی کثرت کے باب میں اس کے خیالات اب اتنے عام ہو چکے ہیں کہ ایک عام قاری بھی اپنے مطالعے

کے مرحلے میں یہ بھی ملحوظ رکھتا ہے کہ اس مخصوص متن میں دوسرے متون کی کہاں کہاں کار فرمائی ہے۔ Edward Said تو یہاں تک کہتا ہے کہ دریدا نے کسی متن میں کسی مخصوص کلچر کی پوری نمائی کا ایک طرح سے اعلان کر دیا ہے۔ یہ امر تفصیل طلب بھی ہے اور بحث طلب بھی، لیکن میں یہاں دریدا کی کتاب سے صرف ایک مختصر اقتباس نقل کرتا ہوں۔

> "If we are not to say that the point of a philosophy of presence is to accomplish certain things not only in the text but beyond the text in the institutions of society for example then are we forced to say that accomplishments of westerm metaphysics are (a) the infection of philosophic prose by certain errors of a false logic and (b) the deconstruction of western texts then Derrida's own will relizes itself, a process that is theoretically infinite because of the number of texs to be deconstucted is as large as western cultuce, and henre practically infinite."
>
> (The world: the text, and the critic)[O]

ان مباحث کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت Complex صورت میں ہے، جس نے روشن خیالی، آزادی بلکہ زندگی کے بیشتر گوشوں کو نئے اور متنوع ڈسکورس سے ہمکنار کر دیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' میں اکثر مباحث کا عالمانہ انداز میں احاطہ کر لیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں اور بڑی بلاغت سے لکھتے ہیں:

> ''مابعد جدیدیت کا تصور ابھی زیادہ واضح نہیں ہے اور اس میں اور پس ساختیات میں جو رشتہ ہے اس کے بارے میں معلومات عام نہیں۔ اکثر دونوں اصطلاحیں ساتھ ساتھ اور ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں۔ البتہ اتنی بات صاف ہے کہ پس ساختیات تھیوری ہے جو فلسفیانہ قضایا سے بحث کرتی ہے جبکہ مابعد جدیدیت تھیوری سے زیادہ صورت حال ہے۔ یعنی جدید معاشرے کی تیزی سے تبدیل ہوتی ہوئی حالت، نئے معاشرے کا مزاج، مسائل، ذہنی رویے یا معاشرتی و ثقافتی فضا یا کلچر کی تبدیلی جو کرائسس کا درجہ رکھتی ہے۔ مثال کے طور پر کہہ سکتے ہیں

O مصنف سے سہو ہوا ہے۔ یہ کتاب ایڈورڈ سعید کی ہے۔ (مرتب)

> Post modern condition مابعد جدید حالت۔ لیکن پس ساختیاتی حالت نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا پس ساختیات کا زیادہ تعلق تھیوری سے ہے اور مابعد جدیدیت کا معاشرے کے مزاج اور کلچر کی صورتحال سے۔ لیکن غور سے دیکھا جائے تو تھیوری کا بڑا حصہ وہی ہے جو پس ساختیات کا ہے یعنی مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ مقدمات وہی ہیں جو پس ساختیات کے ہیں۔ یہ معلوم ہے کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد جو ذہنی فضا بنی شروع ہو گئی تھی، اس کا بھرپور اظہار اکاں، آلتھیوسے فوکو، بارتھ، دریدا اور لیوتار جیسے مفکرین کے یہاں ملتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پس ساختیات اور مابعد جدیدیت میں حد فاصل قائم نہیں کی جا سکتی۔ چناں چہ اکثر و بیشتر ساختیاتی مفکرین کو مابعد جدید مفکرین کہہ دیا جاتا ہے۔ اور یہ دونوں اصطلاحیں ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں۔

اہاب حسن نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے اختلافی رویوں کے سلسلے میں ایک چارٹ مرتب کیا تھا ملاحظہ ہو:

Post modernism: A Reader, Edited by Thomas Docherty

جن الفاظ و اصطلاحات کے ذریعہ اہاب حسن نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں فرق کیا ہے، میں ان پر الگ سرسری نظر ڈالتا ہوں۔ سب سے پہلے وہ رومانیت اور علامتیت نیز رمزیت کو جدیدیت کے خانے میں رکھتا ہے اور مابعد جدیدیت کو دادا ازم سے تعبیر کرتا ہے۔ اسے pata physics بھی کہتا ہے۔ یہاں غالباً اس بات کی ضرورت نہیں کہ رومانیت، علامتیت، نیز رمزیت کی تفصیل میں جایا جائے، لیکن دادا ازم جس طرح کھلے ذہن کا ثبوت دیتا ہے اور ایک طرح سے علامتیت پر گرہ لگاتا ہے، وہ بہت واضح ہے۔ گویا مابعد جدیدیت رومانیت کے خلاف ایک pata physics ہے، جسے وہ سرفہرست رکھتا ہے۔ یہ سبھوں کو معلوم ہے کہ جدیدیت ہیئت پر خاصا زور دیتی ہے۔ اہاب حسن نے اس کے خلاف مابعد جدیدیت کی شق کو ضد ہیئت یا Anti Form کہا ہے۔ یہ بھی مان لینے میں قباحت نہیں اور یہ دوسری شق بھی مابعد جدیدیت کی ایک واضح شکل بن کر ابھرتی ہے۔ تیسرا پہلو جس پر اہاب حسن نے زور دیا ہے، وہ جدیدیت کی غایت ہے یعنی Purpose اس سے بھی انکار نہیں کہ جدیدیت کے اس انداز فکر سے ہم سب واقف ہیں اس کے مقابلے میں مابعد جدیدیت کی تفریحی، تماشائی اور کھیل کود کے انداز کی دل پذیری بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اہاب حسن Purpose یعنی غایت کو جدیدیت کے خانے میں رکھتا ہے اور مابعد جدیدیت کے خانے میں Play یعنی تفریح، تماشا اور کھیل کود۔ اہاب حسن کے مطابق جدیدیت منصوبہ بند، خاکہ پسند اور نقشہ جاتی ہے جبکہ مابعد جدیدیت

میں اتفاق اور عوامل اتفاقیہ کا بڑا عمل دخل ہے۔ظاہر ہے اس میں ڈیزائن کی کوئی شق نہیں نکلتی اور Chance یعنی اتفاق مابعد جدیدیت کا ایک وصف بن کر سامنے آتا ہے۔اہاب حسن کے مطابق جدیدیت نظم وضبط، درجہ بندی نیز نظام مراتب سے عبارت ہے یعنی اس میں ایک طرح کی Hierachy ہے۔اس کے مقابل اس نے مابعد جدیدیت میں انارکی کو جگہ دینے کی کوشش کی ہے۔ظاہر ہے کہ مابعد جدیدیت میں انتشار اور طوائف الملوکی کھلے ذہن کا ایک میلان ہے جسے نظر انداز کرنا مشکل ہے۔ جدیدیت میں معرفت اور حکمت یعنی Logos پر کافی زور صرف کیا جاتا ہے۔چناں چہ مابعد جدیدیت کی شق میں بمقابل سکوت اور خامشی کو جگہ دی گئی ہے۔یعنی Logos کے مقابلے میں Silence ہے۔اہاب حسن کے نقطۂ نظر سے Art object جدیدیت کے حوالے میں ہے اور یہاں آراستگی اور تکمیلیت پر اصرار ہے جبکہ مابعد جدیدیت کو وہ مرحلہ جاتی کہتا ہے، کارکردگی پر زور دیتا ہے اور وقوع پذیری کا احساس دلاتا ہے۔یعنی Art object اور Work Finished کے مقابلے میں Process, Performance اور Happening کو مابعد جدیدیت کے دائرے میں رکھنے کی سعی کرتا ہے۔اہاب حسن نے یہ بھی احساس دلایا ہے کہ جدیدیت میں ایک طرح کا بعد اور فاصلہ ہوتا ہے، جس میں عوامی شرکت نامعلوم ہے، جبکہ مابعد جدیدیت شرکت کے تمام پہلوؤں پر حاوی ہے، اس لیے Distance کے مقابلے میں Participation مابعد جدیدیت کی چیز ہے۔ہم سبھی جانتے ہیں کہ جدیدیت Creation یعنی تخلیق سے قریب ترین رشتہ کھلتی ہے اور ایک طرح کی Totalisation یعنی تخلیق سے قریب ترین رشتہ رکھتی ہے اور ایک طرح کی Totalisation یعنی کلیت اس کا مدعا ہے جب کہ مابعد جدیدیت، ردّ تخلیق اور ردّ تشکیل پر مبنی ہے یعنی Decreation اور Deconstruction۔

اہاب حسن کے مطابق جدیدیت بھی ایک طرح کا ادغام اور انضمام ہے۔گویا اس کی پہچان Synthesis ہے جبکہ مابعد جدیدیت Anti Thesis پر قائم ہے۔مزید ایک پہلو جسے Presence یعنی موجودگی کہا جاتا ہے، جدیدیت کے دائرۂ عمل میں ہے جبکہ مابعد جدیدیت کا خاصہ غیاب اور عدم موجودگی یعنی Absence ہے۔جدیدیت میں Centring یعنی مرکزیت یا محوریت پر اصرار ہے جب کہ مابعد جدیدیت میں صنف اور اس کی حد بندی پر خاص نگاہ ڈالی ہے۔ O یعنی Genre یا Boundry اس کے اوصاف اور مطالعہ کی چیزیں ہیں جبکہ مابعد جدیدیت میں متن اور بین المتنی کیفیت بہت نمایاں ہے۔جسے اہاب حسن Text اور Inter Text کہتا ہے۔اہاب حسن جدیدیت کے باب میں علم معنی اور علم بیان کو رکھتا ہے، لیکن مابعد جدیدیت علم بدیع کو اپنانے کی کوشش کرتی ہے۔اہاب حسن کے مطابق جدیدیت Paradigm یعنی اشتقاق پر بس کرتی

O گذشتہ سطور میں مابعد جدیدیت کو ردّ تخلیق، ردّ تشکیل اور ضد ہیئت (anti form) کہا گیا ہے اور اب صنف اور حد بندی کو مابعد جدیدیت سے منسوب کیا جارہا ہے۔کیا یہ تضاد نہیں؟ (مرتب)

ہے جبکہ اس کے بالکل برعکس ایسے تام ربطی پہلو سے مابعد جدیدیت کا علاقہ کم سے کم ہے۔یہی وجہ ہے کہ اس میں Paradigm کے خلاف Syntagm کو نقل کیا ہے۔اسی سے ملتی جلتی کیفیت جدیدیت میں ملتی ہے اور اہاب حسن زور دیتا ہے۔وہ منطقی ترتیب ہے جسے Hypotanis کہتا ہے، جبکہ اس کے نقطۂ نظر سے مابعد جدیدیت میں غیر منطقی ترتیب نمایاں رہی ہے، یعنی Paratanis۔جدیدیت میں استعارے پر کافی زور دیا جاتا ہے جبکہ مابعد جدیدیت میں Metonomy مجاز مرسل یا کنایہ ہے۔اہاب حسن جدیدیت کے انتخابی عمل یعنی Selection پر ایک نگاہ ڈالتا ہے اور اس کے مقابلے میں مابعد جدیدیت میں Combination یعنی اتصال کی نشاندہی کرتا ہے۔جدیدیت Root Depth میں جانا چاہتی ہے۔گہرائی اور گیرائی سے اس کا علاقہ ہے لیکن اس کے مقابلے میں اہاب حسن جدیدیت میں Phizome کو رکھتا ہے یعنی جس کے ریشے سطح پر ہوں۔اہاب حسن کے مطابق جدیدیت میں توضیح وتشریح قرأت کا تصور اس کے یہاں محال ہے۔ماڈرنزم Signified یعنی مدلول پر زور دیتی ہے جبکہ مابعد جدیدیت کا تعلق Signifier یعنی دال سے ہے۔جدیدیت میں بیانیہ یا مہابیانیہ پر بڑا زور ہے یعنی Narration اور Grand Narrative جبکہ مابعد جدیدیت مہابیانیہ کے خلاف ہے۔جدیدیت میں ایک Master Code ہوتا ہے اور ہر معاملے میں ایک صدر لہجہ کی تلاش ہوتی ہے۔اہاب حسن کے مطابق مابعد جدیدیت Idolect ہے جس سے اس کی مراد یہ ہے کہ کسی عہد میں اس شخص کا طرز بیان اور طرزِ سخن ہی قابل غور ہے جو اپنی مخصوص ثقافت کا حصہ ہوتا ہے۔

جدیدیت میں Symptom پر بڑا زور ہے، جبکہ مابعد جدیدیت میں ایک طرح کی طلب یعنی Desire موجود ہے۔جدیدیت ٹاپ چیزیں پیدا کرتی ہے، جبکہ مابعد جدیدیت Mutant یعنی تغیر پذیر ہے اور اس میں کوئی ٹاپ کی صورت پیدا نہیں ہوتی۔جدیدیت Phallic یعنی ذکری ہے اس کے مقابلے میں اہاب حسن کے مطابق مابعد جدیدیت دوجنسی بھی ہے اور اس سے متعلق کثیر شکلی بھی۔اہاب حسن جدیدیت کی شقوں میں خلل دماغ، ہذیان اور فساد کے ساتھ جنون، مالیخولیا یعنی Paranoia کو شامل کرتا ہے جبکہ مابعد جدیدیت میں Schizophrania واضح ہے۔جدیدیت Origin یعنی منبع کی تلاش کرتی ہے۔اور cause یعنی علت کے درپے ہے جبکہ مابعد جدیدیت Difference یعنی تفریق اور Difference یعنی تعطل پر زور دیتی ہے۔جدیدیت کا مزاج یزدانی ہے یعنی God the Father جبکہ مابعد جدیدیت کا مزاج اہرمنی یعنی Tho Holy Ghost۔اہاب حسن کے مطابق جدیدیت میں مابعد الطبیعیات ایک خاص عنصر ہے۔اس کے مقابلے میں مابعد جدیدیت میں irony یعنی ایک طرح کا استہزا اور تمسخر ہے۔اسے طعن بھی کہہ سکتے ہیں۔جدیدیت اشیاء کی تعین پر بہت اصرار کرتی ہے۔اہاب حسن کے مطابق مابعد جدیدیت کا کیف اس کے غیر معنیاتی مزاج میں ہے۔یعنی جدیدیت Determinacy سے عبارت ہے تو مابعد جدیدیت indeterminacy سے۔اہاب حسن

مابعد جدیدیت (نظری مباحث)
جدیدیت کے اوصاف میں ماورائیت یعنی Transcendence کو ایک عنصر بتاتا ہے ،اس کے مقابلے میں
immanace کو مابعد جدیدیت میں رکھتا ہے جس میں طبعی اور فطری کیفیت پنہاں ہے۔
میں یہاں ایک بات عرض کرنا چاہتا ہوں کہ جو مباحث سامنے آچکے ہیں ان کی روشنی میں اُردو
فکشن اور اردو شاعری کا مطالعہ تفصیل کے ساتھ کیا جاسکتا ہے۔مابعد جدیدیت کے حوالے سے چند واضح
نکات ابھر چکے ہیں۔ان کی روشنی میں تجزیےاور تنقید کی بھی صورت نظر آتی ہے۔اس سلسلے میں کافی تاخیر بھی
ہوچکی ہے ۔مغرب میں فکشن اور شاعری پر مابعد جدیدیت کے عناصر تلاش کرتے ہوئے بعض
Anthologies ترتیب دی گئی ہیں۔تنقیدی محاکے بھی تجزیاتی طور پر کتابی صورتوں میں پے درپے سامنے
آرہے ہیں۔مثلاً Ronal Sukenick کی The New Tradition In Fiction، Brian Mchale کی
Postmodernist Fiction اور Linda Hutheon کی A Poetics of Postmodernism History
Theory Fiction وغیرہ۔

ان کتابوں کے مطالعے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ جہاں کہیں بھی وہ امور جو مستقلاً روایت بن کر
ہیئت یا مواد پر طاری ہوگئے ہیں انھیں وہ مابعد جدید فکشن کے زمرے سے الگ کرتے ہیں اور جہاں کہیں
زندگی کو نئے انداز سے دیکھنے کی سعی ملتی ہے جس میں مرکزی اور وحدانی متعینہ فکر کو دخل نہیں ہے۔اسے مابعد
جدیدیت کے حوالے سے جانچنے پرکھنے کا سرانجام دیا گیا ہے۔اس روشنی میں سب سے پہلے Realism یا
حقیقت پسندی کی وہ بنیادیں لازمی طور پر قبول کرلی گئی ہیں انھیں رد کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔پھر زندگی کے
وہ پہلو جنھیں جستہ جستہ دیکھنے کی سعی ہے۔انھیں مابعد جدیدیت کے علاقے کی چیز سے تعبیر کیا گیا ہے
۔علاقائیت،معصومیت،رواداری،شادمانی،کھیل کود کے انداز اور ایک طرح کی سہل پسندی کو راہ دے کر انھیں
عناصر کو ناولوں میں تلاش کرنا مابعد جدید نقادوں کا ایک انداز ٹھہرا ہے۔

اس پس منظر میں اردو فکشن کی پوری تاریخ کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے اور ایسے گوشے مل سکتے ہیں جنھیں
ہم مابعد جدیدیت کے حلقے میں رکھ سکتے ہیں۔یہاں یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ تو قدامت پسندی کی بھی ایک مثال
ہوئی لیکن یہ صحیح نہیں ہے۔اصل یہ ہے کہ بعضوں کی نگاہ میں ہومر سے آج تک کا ادب Post
Modernism سے خارج نہیں کیا جاسکتا۔ایسے میں ان کے یہاں بھی وہ عناصر تلاش کرنے پڑیں گے جو
ہماری زندگی میں نئی صورتوں کے ساتھ ابھرتے رہے ہیں۔چناں چہ جہاں کہیں بھی Protest کی فضا ہے یا
سچائیوں کی نئی تعبیریں یا فلسفے کا نیا آہنگ ہے یا زندگی گزارنے کی کوئی اچھی سبیل ملتی ہے۔کوئی ایسا واقعہ،سانحہ
یا حادثہ جن سے ہم متاثر ہوکر بھی انگیز کرنے پر قادر ہیں،مابعد جدیدیت کے حوالے بن سکتے ہیں۔

◆•◆•◆

رؤف نیازی

مابعد جدیدیت اور مماثل اصطلاحات[o]

مابعد جدیدیت (Postmodernism) کو اکثر وبیشتر ملتے جلتے ناموں کی وجہ سے
Postmodernity,Postfordism,Postcolonialism اور Poststructuralism وغیرہ کے ساتھ خلط ملط
کردیا جاتا ہے۔ہم ان سب کا علاحدہ علاحدہ جائزہ لیں گے تاکہ Postmodernism کو ان سب سے علاحدہ
کرکے بہ آسانی پہچانا جاسکے۔سب سے پہلے ہم جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے افتراق کو سمجھنے کی کوشش
کریں گے۔

جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے فکری اختلافات میں پہلا نکتہ یہ ہے کہ جدیدیت منطقی اعتبار سے
ارتقائی نقطۂ نظر کی حامل ہے،جب کہ مابعد جدیدیت میں بے شمار عوامل مختلف سطحوں پر زیر بحث آتے ہیں جو
انفارمیشن ٹیکنالوجی کی دین ہیں۔سائنسی نقطۂ نظر سے جدیدیت آفاقی رجائیت (Universal
Optimism) پر یقین رکھتی ہے اور مابعد جدیدیت تجدیدی حقیقت (Realism of Limitation) کی قائل
ہے۔جدیدیت میں جزو کو کل کا حصہ مانا جاتا ہے،جب کہ مابعد جدیدیت کل کو جزو سے زیادہ تصور کرتی ہے۔
جدیدیت زبان کو حوالہ جاتی (Refrential) سمجھتی ہے اور مابعد جدیدیت سماجی سیاق وسباق میں مستعمل
معنویت کو اہمیت دیتی ہے۔

احب حسن نے اپنی کتاب 1985 "The Culture of Postmodernism" میں جدیدیت اور مابعد
جدیدیت کے درمیان بے شمار افترافات کی نشان دہی کی ہے۔بعض اہم افترافات یہ ہیں۔جدیدیت
رومانیت،استعاریت اور ارادیت کی حامل ہے۔مابعد جدیدیت غیر طبعیاتی،غیر مقصدی اور امکانات پر انحصار
کرتی ہے۔جدیدیت کلیسائی مزاج اور مفاہمانہ اندازِ نظر رکھتی ہے،جب کہ مابعد جدیدیت نراجی مزاج،
لاتعلقی اور سرد مہری سے عبارت ہے۔جدیدیت میں تخلیقیت،تکمیلیت اور لفظوں کی حسن کاری پائی جاتی ہے

o مابعد جدیدیت (تاریخ وتنقید)،کراچی،۲۰۰۳ء

جب کہ مابعد جدیدیت میں تخریبیت، بکھراؤ اور کار کردگی پر زور ہے۔ جدیدیت میں مرکزی اور فاصلے ہیں اور مابعد جدیدیت میں انتشار اور قربتیں ہیں۔ جدیدیت مرکب اور مابعد جدیدیت غیر مرکب ہے۔ جدیدیت موجود پر اصرار کرتی ہے اور مابعد جدیدیت غیر موجود کو بھی قابل اعتنا سمجھتی ہے۔ جدیدیت عمومی اور اسلوبیاتی مزاج رکھتی ہے، مابعد جدیدیت، متنیت اور بین المتنیت کی قائل ہے۔ جدیدیت استعاراتی اور مابعد جدیدیت، لف ونشر یا مبالغہ پسند، جدیدیت میں تمثال، مجاز اور نحوی تراکیب پائی جاتی ہے اور مابعد جدیدیت میں نحو، مجاز مرسل اور غیر نحوی تراکیب کا چلن ہے۔ جدیدیت منتخب، عمیق اور توضیحی ہے۔ مابعد جدیدیت ملی جلی یا غیر منتخب سطحی اور غیر توضیحی ہے۔ جدیدیت اصل اور خود نمائی کی قائل ہے، مابعد جدیدیت افتراق کی حامل ہے۔ جدیدیت متعین اور روحانی ہے، جب کہ مابعد جدیدیت غیر متعین اور جسمانی ہے۔

ادب میں ''مابعد جدیدیت'' ایک ایسی پیچیدہ اصطلاح ہے، جس کی ہر تشریح دوسری تشریح کی محتاج نظر آتی ہے۔ اسی طرح اس کی نمود کا زمانی تعین بھی متنازعہ دکھائی دیتا ہے، لیکن بات طے ہے کہ مابعد جدیدیت، جدیدیت کے بعد کا عہد ہے۔ لاطینی زبان میں "modo" کا مطلب ہے "just now" لہٰذا Postmodernism کا مطلب ہوا "after just now"۔ چونکہ "Now" ابھی موجود ہے (اور یہ ہمیشہ موجود رہتا ہے) لہٰذا "after just now" کبھی نہیں آتا۔[O] بنا بریں مابعد جدیدیت ایک غیر یقینی اور نا قابل تشریح اصطلاح ہے۔ اس لیے بعض ناقدین اسے ایک صورت حال کہتے ہیں جو وقوع پذیر ہو چکی ہے، اور اس کے خدوخال ابھر کر سامنے آ گئے ہیں۔ ہر چند اس میں جدیدیت کے اثرات موجود ہیں اور مختلف سرزمینوں پر مختلف شعبوں مثلاً آرٹ، تعمیرات، موسیقی وغیرہ میں اس کی رفتار نمو مختلف ہے، لیکن یہ مسلسل ترقی پذیر ہے اور اسے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ مابعد جدیدیت کا ایک واضح اور روشن ہیولیٰ درج ذیل خصائص کی مدد سے مرتب کیا جا سکتا ہے۔ دریدا کی ردِ تشکیل (Deconstruction) کے مطابق کسی متن میں دال (Signifier) تو ہوتا ہے۔ مدلول (Signified) نہیں ہوتا۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت بودریلاڈ کی اصطلاح Hyperreality یعنی بیش از حقیقت پر یقین رکھتی ہے۔ یہ اسلوب کو جوہر پر ترجیح دیتی ہے۔ یہ میک لوہان (McLuhan) کے ''گلوبل ولیج'' پر یقین رکھتی ہے، جس میں بین الاقوامی ثقافتی میل جول سے ایک عالم گیر کلچر تشکیل پا رہا ہے یہ سطحیت کی حامل ہے اور اس عمق مفقود ہے۔ یہ اختلاط (Pastiche) (یعنی اِدھر اُدھر کی چیزوں کو ملا کر کوئی نئی چیز بنانا بالخصوص آرٹ اور موسیقی وغیرہ میں) کی قائل ہے اور اس میں مزاح

O مابعد جدیدیت کی لغوی تشریح پر کلی انحصار، متعدد غلط فہمیوں کو جنم دیتا ہے۔ زیادہ مناسب یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کو جدیدیت کے بعد کی فکری صورت حال کے طور پر معرضِ فہم میں لایا جائے۔ (مرتب)

(Irony)[O] کی چاشنی بھی ملتی ہے۔ مابعد جدیدیت کے ان چند موٹے موٹے خصائص کو ذہن میں رکھ کر ہم اس کا تقابلی مطالعہ دیگر ملتے جلتے ناموں سے کریں گے جن کا ذکر ابتدا میں کیا گیا ہے۔

پوسٹ ماڈرنٹی:

Postmodernity اور Postmodernism کو عموماً ایک ہی سمجھا جاتا ہے۔ یہ تصور غلط ہے۔ پوسٹ ماڈرنٹی ایک بنیادی معاشی حوالہ رکھتی ہے۔ دراصل یہ فورڈازم سے فرار ہے۔ فورڈازم کیا ہے؟ اس کا ذکر آگے آ رہا ہے۔ ۱۹۷۰ء میں سرمائے کے بحران نے دنیا بھر میں سماجی اور ثقافتی اکھاڑ پچھاڑ کی کیفیت پیدا کی۔ مختلف ممالک کے لوگوں کی زندگی میں خوراک، رہائش، لباس، فرنیچر اور بہت سی نئی چیزیں ان کے کلچر میں داخل ہو گئیں۔ دراصل سرمایہ دارانہ نظام نے فورڈازم کے بعد پوری دنیا میں کلچر کا حصہ بننے والی چیزوں کو مال تجارت میں بدل دیا تا کہ وہ اپنے مقاصد حاصل کر سکے اور بحران سے نکل سکے۔ سرمایہ داری کے مخالف ناقدین مثلاً جیمسن اس جنسیانے (Commodification) کے عمل کو اس طرح دیکھتا ہے کہ وہ ثقافت کے بعد آرٹ اور سیاست پر بھی اثر انداز ہوتی ہیں۔ اس کے خیال میں ثقافتی تبدیلی معاشی تبدیلی کا مفہوم رکھتی ہے اور اس طرح سرمائے کو اپنے قدم جمانے میں سہولت میسر آتی ہے اور جب سرمایہ قدم جما لیتا ہے تو پھر اس کے اثرات سیاست اور ادب پر بھی مرتب ہوتے ہیں۔ لہٰذا ثقافتی تبدیلیوں کو محض کلچرل کہہ کر نظر انداز کرنا حقائق سے منہ موڑنا ہے۔ پوسٹ ماڈرنٹی ایک واضح پس منظر رکھتی ہے۔ اس نے لوگوں کے طرز رہائش اور بود و باش پر معاشی نقطۂ نظر سے اثرات مرتب کیے۔ اس میں مابعد جدیدیت کے دیگر خصائص ناپید ہیں، اس لیے اس کا مابعد جدیدیت سے کوئی تعلق نہیں بنتا۔[OO]

پوسٹ فورڈازم:

Postfordism ایک اور اصطلاح ہے جو Postmodernism کے ساتھ مل کر ابہام تو پیدا نہیں کرتی لیکن مابعد جدیدیت کی تنقید کے پس منظر میں اس کا سمجھنا مفید ہے۔ عالم گیریت (Globalization) کے تصور نے ہمارے تصور ''مکان و زمان'' کو خاصا متاثر کیا ہے اور یہ تصور اب بدل گیا ہے۔ معاشی تقاضے اور کاروباری ضرورتیں فی الفور فیصلوں کا مطالبہ کرتی ہیں۔ ان فیصلوں کی ترسیل میں میڈیا ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ زمان

O Irony کا ترجمہ، مزاح مناسب نہیں ہے۔ آئرنی میں رمزیہ طنز ہوتا ہے۔

OO اگر پوسٹ ماڈرنیٹی میں مابعد جدیدیت کے بعض خصائص موجود اور دیگر ناپید ہیں تو اس کا مطلب ہے کہ دونوں میں تعلق موجود ہے۔ البتہ پوسٹ ماڈرنیٹی کا دائرہ وسیع ہے، جیسا کہ نیازی صاحب اسے معاشی صورتِ حال سے جوڑتے ہیں۔ پوسٹ مارڈینٹی اور پوسٹ ماڈرن ازم کا زیادہ تعلق اتنا گہرا نہیں اور نہ مماثلت اتنی زیادہ ہے کہ دونوں کو الگ پہچانا نہ جا سکے۔ (مرتب)

فورڈازم کاروبار اور صنعت کو ''خدمات'' کا نام دے
ومکان کا یہ بدلا ہوا تصور فورڈازم کی اصطلاح کا حصہ ہے۔
کر صنعتی مراکز کو ''خدمات کے ثقافتی مراکز'' میں تبدیل کرتا ہے اور بعض صنعتوں کے فروغ کے لیے مخصوص
علاقوں کی تشہیر کرتا ہے۔ مثلاً جہاز سازی کی صنعت میں دنیا کی دو تہائی پیداوار گلاسکو، اسکاٹ لینڈ میں ہوتی
تھی۔ اب گلاسکو ایک ثقافتی مرکز میں تبدیل کر دیا گیا ہے۔ فورڈ ازم نے اپنی مصنوعات کو پوری دنیا میں
پھیلانے کے لیے عالمی صنعتی تقسیم کاری کا نظریہ اپنا لیا ہے۔ اب ان کی مصنوعات دنیا میں جگہ جگہ تیار ہوتی
ہیں۔ مثلاً آئی۔ بی۔ ایم۔ کے کمپیوٹرز وغیرہ۔ فورڈازم نے، جو سرمایہ داری کا معاشی ہتھکنڈہ ہے، ٹریڈ یونین کی
قوت کو توڑا ہے اور بے روزگاری کو بڑھایا ہے۔ ملازمتوں میں کچی پکی کی تفریق پیدا کی ہے۔ کم اجرتوں والی
ملازمتوں کو متعارف کرایا ہے۔ تنخواہوں اور ملازمت سے وابستہ مفادات کا عالمی معیار برقرار رکھنے کے بجائے
اسے مقامی سطح تک گرا دیا گیا ہے۔ جز وقتی ملازمت پر زیادہ تر خواتین کو بھرتی کیا جاتا ہے اور انھیں بہت کم اجرت
دی جاتی ہے۔ مقامی اور بین الاقوامی لیبر لاز اور دیگر مروجہ قوانین سے بچنے کے لیے ٹھیکیداری سسٹم کو رواج
دیا ہے۔ کیون رابن (Kevin Robins) کے بقول فورڈازم میں موجود سرمایہ تیز تر نقل مکانی اور سرعت کے ساتھ
دوسرے بارآور کاموں میں لگانے کی صلاحیت کا حامل ہوتا ہے۔ سرمائے کی غیر مستقل مزاجی اور عدم ٹھہراؤ سے
معیشت وصنعت میں عدم استحکام پیدا ہوتا ہے اور صورت حال تشویش ناک حد تک بگڑ جاتی ہے۔ مصنوعات اور
علاقے میں عدم مطابقت (یعنی بنتی کہیں ہے اور نام کہیں اور دا جاتا ہے۔ جیسے گلاسکو کی مثال ہمارے سامنے
ہے) عام ہے۔ بعض مفکرین ان امکانات پر غور کر رہے ہیں کہ فورڈازم دور وسطیٰ کی طرح علاقائیت کو ابھار کر،
اپنے سرمایہ دارانہ مفادات کی تکمیل کرے گی۔ گو ابھی تک ایسا کوئی واقعہ نہیں ہوا ہے۔ فورڈازم کی ایک
خاصیت یہ بھی ہے کہ عالمی سرمایہ پوری دنیا میں گھومتا رہتا ہے اور یہ جہاں بھی ہوتا ہے وہاں کی حکومتوں کو اس پر
اختیار حاصل نہیں ہوتا۔ مزید برآں چند ہاتھوں میں محدود ہوتا ہے۔ وہ جب جہاں اور جو چاہیں پیدا کر سکتے
ہیں۔ فورڈازم سرمایہ اور صنعت کاری کی اصطلاح ہے، جو معروف صنعت کار فورڈ سے وابستہ ہے۔

پوسٹ کولونیل ازم:

Postcolonialism ایک ایسی ادبی تحریک ہے جو امریکا کے انگریزی ادب اور دوسرے مقامات
سے اُبھر کر سامنے آئی ہے۔ یہ تحریک ایک ایسی علمی وادبی کاوش ہے جو قبل از نو آبادیات
(Precolonialism) اور مابعد نو آبادیات (Postcolonialism) کے علاقوں سے تعلق رکھنے والوں کے
جذبات واحساسات اور تجربات کو سمجھنے، پرکھنے اور بیان کرنے کی کوشش کرتی دکھائی دیتی ہے۔ یہ کسی علاقے پر
استعماریات سے پہلے اور بعد کے معاملات اور صورت حال کی تصویر کشی ہوتی ہے۔ اس صورت حال کی
وضاحت کے لیے یہ تحریک نصابی کتب، استعاروں، اشتہاروں، فلموں اور میڈیا کے دیگر عناصر سے کام لیتی

ہے۔ درحقیقت مابعد جدیدی ذہن کو سمجھنے کے لیے پوسٹ کولونیل ازم کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔ ادب میں
اسے Postcolonial Theory کا نام دیا گیا ہے۔

پوسٹ اسٹرکچرل ازم:

Poststructuralism اور Postmodernism کے درمیان تعلق ہے بھی اور نہیں بھی۔ اس لیے کہ
مابعد جدیدیت کی فکری اساس پس ساختیات (Poststructuralism) کے مفکرین دریدا اور فوکو کی فکر پر
استوار ہوئی ہے اور پس ساختیات کے مفکرین ہی مابعد جدیدیت کے پیش رو گردانے جاتے ہیں۔ اس اعتبار
سے پس ساختیات اور مابعد جدیدیت کے درمیان ایک رشتہ موجود ہے۔ لیکن دونوں کے مطالعاتی اہداف مختلف
بھی ہیں۔ پس ساختیات کے موضوعات ساختیاتی رشتوں، ناتوں سے اخذ کردہ ہیں، جب کہ مابعد جدیدیت
کا موضوعاتی مطالعہ جدیدیت اور اس کے مضمرات پر مشتمل ہے۔ پس ساختیات کی فکری جہت فلسفیانہ انداز
ہے۔ مارک پوسٹر Mark Poster سے امریکی نژاد اصطلاح اور مخصوص امریکی طرز عمل کا حامل قرار دیتا
ہے۔ جس میں مختلف النوع نظریات کا انجذاب وانضمام پایا جاتا ہے۔

وجودیت (Existentialism) کی جدیدیت کی عطا ہے۔ وجودیت میں صداقت بالائے
صداقت (Ultimate Truth) کی تلاش نے مغربی فکر کے لیے مسائل پیدا کیے۔ نطشے کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ
اس نے بہ دلیل یہ ثابت کیا کہ حقیقت یا صداقت تک پہنچنا ہمیشہ مشکل کام رہا ہے۔ اس نے سوال اٹھایا کہ ہم
کس کی سچائی یا صداقت کی تلاش میں ہیں؟ تمام صداقتوں پر طاقت کا پہرہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں مقتدر اور
صاحب اختیار طبقہ اپنی اپنی صداقتوں کو پیش کرتا ہے۔ نطشے کے اس سوال نے دریدا، فوکو اور لیوتار تینوں کو
متاثر کیا۔ چناں چہ دریدا نے مغربی فکر اور زبان کی ساخت شکنی کی۔ جب کہ زبان پورے سماج سے بحث کرتی
ہے۔ ایک دال (Signifer) دوسرے دال میں مدغم ہو جاتا ہے۔ یعنی ہر تشریح دوسری تشریح کی محتاج ہوتی
ہے۔ اگر بات کسی چھوٹے اور مختصر تناظر میں کی جا رہی ہو تو معنی تک پہنچا جا سکتا ہے، بہ صورت دیگر نہیں۔ اس
طرح دریدا نے مغربی فکر کی مرکزیت کو بے دخل کر دیا اور دوسری طرف متنیت کی معنویت کے اطراف کو کھول
دیا۔ فوکو نے رد تشکیل کے علاوہ نفسیات اور سماجیات کو بھی پیش نظر رکھا اور کائنات کی تفہیم میں انھیں اہمیت
دی۔ اس نے پورے سماج کو کھنگالنے کے بجائے ایک جیل (Panopticon) کے استعارے سے پوری
صورت حال کی وضاحت کر دی اور طاقت کے ڈسکورس کو متعارف کرایا۔ اسی طرح لیوتار مہابیانیوں (Grand
Narrations) کو مسترد کر کے ثقافتی روایات کے تسلسل کو منقطع کر دیتا ہے، جو تاریخی حیثیت کے حامل ہوتے
ہیں۔ ادھر لاکاں ذات (موضوع) کی مرکزیت ختم کر کے زبان کو مسلط کر دیتا ہے۔ اس طرح وہ مغربی فکر کی
اساس کو بے ساخت کرتا ہے۔

پس ساختیات ذات، علم، معنی اور طاقت کے مباحث اٹھاتی ہے۔ یہ سیاسی انتشار عمومی جوہریت
،توہمات یا غلط فہمیوں کے ازالے پر زور دینے کے ساتھ ساتھ نیوکلیر کے حوالے سے اسے مستقبل کے سیاق
وسباق میں پرکھتی ہے۔ ذات اور شناخت کے تصورات کو نسلی، گروہی اور ثقافتی تناظر میں سمجھنے کی کوشش کرتی
ہے۔ پس ساختیات کے تنقیدی اہداف میں مستحکم نشانات (Stable Sings) انسانی موضوع، شناخت اور
سچائی کے موضوعات شامل ہیں۔ انتہا پسند متن پس ساختیاتی مفکر (Text) سے باہر کسی چیز کو تسلیم کرنے پر آمادہ
نہیں۔ ان کی دانست میں متن ہی سب کچھ ہے اور اس سے باہر کچھ نہیں۔ اس متن کی معنویت کو وہ کھلا رکھتے
ہیں۔ کسی ایک معنی اور مفہوم پر یقین نہیں رکھتے۔ مین فریڈ فرانک (Manfred Frank) ایک ہم عصر جرمن مفکر
ہے۔ وہ اسے Post کے بجائے Neo کہتا ہے۔ Neo-Structuralism اور اس طرح وہ پس ساختیات کا رابطہ
اور تعلق ساختیات سے بحال رکھتا ہے۔ یہی بات جان اسٹرک (John Sturrock) دریدا کے حوالے سے کہتا
ہے کہ دریدا ساختیات کی تنقید کو پس ساختیات سمجھتا ہے۔ ساختیاتی مفکرین جن باتوں کو نظر انداز کر گئے تھے یا
ان کے بیان میں کوئی سقم اور جھول رہ گیا تھا پس ساختیات اس کوتاہی کی تلافی ہے لیکن ہماری رائے میں پس
ساختیات محض ساختیاتی نقطۂ نظر میں شرکت اور توسیع نہیں ہے۔ یہ ایک ایسی فکری تحریک ہے جس کا ایک
نظریہ ہے، ایک طریقہ کار ہے اور ایک مکمل دبستان ہے جو ہمیں کئی پیچیدہ فکری محرکات عطا کرتی ہے۔ اس کا
اپنا ایک انتقادی طریقہ کار ہے۔ پس ساختیات نہ صرف یہ کہ ساختیاتی مفکرین کی فکر کے ساتھ گتھی ہوئی ہے
بلکہ دوسری طرف ان مختلف الخیال فکری نظریات کی توضیحات سے بھی متعلق ہے جو الیگزینڈر کوجی
(Alexander Kojeve) اور ژین ہیپولٹ (Jean Hyppolite) کی میراث وجودیت سے متعلق ہیں۔ جس
میں ہیگل، ہیڈیگر اور سارتر کے افکار وجودیت شامل ہیں۔ اس میں ژاک لاکان (Jacques Lacan) کی فکر
،جارج باطیل، مارس بلنکٹ (Maurice Balanchot) کا نظریہ Omnipresence کے علاوہ نطشے کے
اثرات بھی موجود ہیں۔ پس ساختیات تو تھیوری کے ساتھ ساتھ چلتی ہے اور مابعد جدیدیت تھیوری کو مانتی ہی
نہیں۔ دونوں کے مزاج میں ایک بڑا اور بنیادی فرق ہے۔ لہٰذا انھیں آپس میں خلط ملط نہیں کرنا چاہیے۔

♦•◆•♦

٥ مابعد جدیدیت کو اینٹی تھیوری ضرور کہا گیا ہے، مگر اس مفہوم میں کہ یہ کسی ایک تھیوری کے حتمی اور مطلق ہونے کو تسلیم نہیں کرتی۔ یہ تھیوریز کی کثرت میں یقین رکھتی ہے۔ خود پس ساختیات میں دریدا کی ڈی کنسٹرکشن، تھیوری کے خلاف ہے۔ تھیوری ایک منظم فکری فعل ہے اور دریدا اس بات کو تسلیم نہیں کرتا۔ (مرتب)

ناصر عباس نیّر

مابعد جدیدیت کیا ہے؟ ٥

مابعد جدیدیت کا مفہوم متعین کرنا اور اس کی ٹھیک ٹھیک تعریف کرنا مشکل بھی ہے اور اس کی روح کے خلاف بھی۔ اس لیے کہ مابعد جدیدیت بیک وقت مختلف اور متنازع تصورات اور مضمرات کی حامل ہے۔ مختلف نقادوں اور مفکروں نے اسے مختلف مطالب کے لیے برتا، مختلف تناظر سے اسے منسلک کیا اور مختلف زاویہ ہائے نظر سے اسے جانچا ہے۔ یوں اس کا دائرہ کار خاصا وسیع اور متنوع ہے۔ ادب، آرٹ، فن تعمیر، موسیقی، عمرانیات، سیاست، مذہب، فیشن ایسے متنوع شعبے، مابعد جدید ڈسکورس کا حصہ ہیں۔ مابعد جدید ڈسکورس کو اسی لامرکزیت اور تکثیریت کی وجہ سے اس کی کوئی سکہ بند تعریف محال اور نامناسب ہے۔ دوسرے لفظوں میں مابعد جدیدیت کا کوئی واحد اور مستند متن نہیں ہے، اپنے جواز اور موزونیت کی خاطر، جس کی طرف یہ برابر راجع رہتی ہو۔ مابعد جدیدیت کسی ایک نکتے، کسی ایک مرکز، کسی ایک Point of Reference، کسی ایک بیانیے سے وابستہ نہیں ہے۔

مابعد جدیدیت بیک وقت صورت حال اور تھیوری (اینٹی تھیوری بھی) ہے اور ان دونوں کے ربط باہم سے عبارت بھی۔ صورت حال سے مراد ۲۰ویں صدی کے آخری حصے کی مجموعی ثقافتی صورت حال ہے اور ''تھیوری'' سے مراد وہ فکر ہے جو جدیدیت اور ساختیات کی تنقید اور فرانس میں ۱۹۶۸ء میں طلباء کی بغاوت اور الجیریا پر فرانس کے حملے کے بعد سامنے آئی ہے۔ روشن خیالی پر مبنی جدیدیت کے یورپی پروجیکٹ پر شبہات کا اظہار بیسویں صدی کے پہلے نصف (عظیم جنگوں کے نتیجے میں) میں ہی کیا جانے لگا تھا اور ساختیات کو ساٹھ کی دہائی میں تنقید کا نشانہ بنایا جانے لگا تھا۔ یوں مابعد جدیدیت کی فکر ساٹھ کے عشرے میں متشکل ہونے لگی تھی، تاہم مغربی جامعاتی مطالعے کا موضوع یہ اسّی کی دہائی میں بنی۔ اردو میں مابعد جدیدیت پر بحث وتمحیص بیسویں صدی کے آخری عشرے میں شروع ہوئی (جو تا حال جاری ہے)۔

٥ سہ ماہی استعارہ، دہلی، اکتوبر تا مارچ ۲۰۰۳ء

مابعد جدیدیت میں کثرت، تعدد، تنوع اور لامرکزیت کے جن عناصر کا ذکر بار بار ہوتا ہے، وہ مابعد جدید فکر میں بھی موجود ہیں اور حاضرہ ثقافتی حالات میں بھی، اس اعتبار سے مابعد جدیدیت کی تھیوری، صورت حال کا عکس ہے اور اس کی Theorization بھی۔ مابعد جدیدیت کے ضمن میں جن حالات کا ذکر کثرت سے ہوتا ہے ان میں اہم درج ذیل ہیں۔

ا۔ میڈیا:

طباعتی اور الیکٹرونک میڈیا موجودہ عہد کی مرکزی قوت ہے جو تعداد کے اعتبار سے ہی غیر معمولی نہیں، اثر کے لحاظ سے بھی فقید المثال ہے۔ میڈیا متعدد اور متنوع مقاصد کے لیے برسرِ عمل ہے۔ معلومات، تعلیم، تفریح وغیرہ کے لیے۔ چونکہ کوئی انسانی عمل خالی از قدر یا Value Free نہیں ہوتا، اس لیے میڈیا کے ان مقاصد کے پس پردہ بعض ''اَن کہے'' مقاصد کارفرما ہوتے ہیں۔ اطلاعات اور تعلیم کے پس پردہ آئیڈیالوجی کی ترویج اور ترسیل کا مقصد ہوسکتا ہے اور تفریح کے ''نقاب'' میں اپنی ثقافت کا فروغ یا بعض کاروباری عزائم کارفرما ہوسکتے ہیں۔ علاوہ ازیں آج جس عالمگیریت (Globalization) کا چرچا ہے، اس کا تصور میڈیا نے ہی پیدا کیا ہے۔ میڈیا نے زمان و مکان کے پرانے خیالات اور تجربات کو ہی بدل ڈالا ہے۔

میڈیا کے ذریعے ہی امیجز (images) کی کثرت اور نظریات و آرء کی تکثیریت کا تصور سامنے آتا ہے۔ نیز حقیقت کے سطحی عارضی اور اضافی ہونے پر زور بھی دیتا ہے۔ مابعد جدید فکر کا اصرار بھی دال (Signifier) پر ہے۔ دال میڈیا جو بین سامنے اور حسی ہے میڈیا کے امیج کی طرح۔

انٹرنیٹ کو بھی میڈیا کی توسیع میں شمار کرنا چاہیے۔ جس نے زمانی اور مکانی فاصلوں کے روایتی تصورات کو تہ و بالا کر دیا ہے اور ابلاغ و رابطے اور خیالات و معلومات کی ترسیل کے عمومی طریقوں کو یکسر بدل ڈالا ہے۔ اس انقلاب کے غیر معمولی اثرات تجارت، تعلیم، ثقافت، ادب، آرٹ، شخصی روابط، تفریح سب شعبوں میں مشاہدہ کیے جاسکتے ہیں۔ علاوہ ازیں انٹرنیٹ نے جغرافیائی، نظریاتی، ثقافتی اور سیاسی سرحدوں کو چیلنج کیا اور ملٹی کلچرل سماج کا تصور ابھارا ہے۔ متعدد اخلاقی اور مذہبی امتناعات اس الیکٹرونی انقلاب کی زد پر ہیں......اس ساری صورت حال کا ایک اثر یہ بھی ہوا ہے کہ معروضی اور موضوعی خارجی اور تخیلی حقیقت کی جگہ، ایک نئی ''حقیقت'' نے لے لی ہے، عکسی، تصویری ''حقیقت''! جس کا کوئی ایک متن ہے نہ کوئی بنیادی کاپی، جس کی سب کاپیاں بیک وقت بنیادی بھی ہیں اور ثانوی بھی۔ یعنی یہ ''حقیقت'' لامرکز ہے، جس کے حصار میں مابعد جدید انسان رہنے پر مجبور اور جس کی رو سے اپنا تصور ذات قائم کرنے پر مائل ہے۔ چناں چہ جو سطحیت میڈیا کے امیج میں ہے وہی انسان کے تصور ذات میں پیدا ہو چلی ہے۔

ب۔ میٹروپولس:

بڑے شہر مسلسل پھیل رہے ہیں، اس لیے کہ تعلیم، روزگار اور شہری آسائشوں کی کشش کی وجہ سے ایک بڑی انسانی آبادی شہروں کی طرف برابر امڈی چلی آرہی ہے۔ یہ آبادی مختلف ثقافتی اور فکری پس منظر کی حامل ہوتی ہے۔ جس سے شہر میں ثقافتی اور فکری مرکزیت پیدا نہیں ہوتی۔ شہر کا استحکام ثقافت و فکر سے زیادہ انتظامی اور معاشی عوامل پر ہوتا ہے۔ شہروں میں ہونے والی بیش تر ثقافتی سرگرمیاں معاشی مقاصد کی حامل ہوتی ہیں۔ چونکہ بڑے شہروں میں مقامی اور عالمی مہاجرین کثرت میں ہوتے ہیں، اس لیے ہر شہر بالائی سطح پر بین الاقوامیت کا شائبہ ابھارتا ہے، مگر زیریں سطحوں پر ہر بڑے شہر میں چھوٹے چھوٹے نسلی، وطنی، لسانی اور قومیتی گروہ وجود رکھتے اور سرگرم ہوتے ہیں۔ جس سے ان بڑے شہروں میں جڑوں کی تلاش ایک اہم رجحان کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ شہر کی کاروباری ذہنیت اگر شہر کو Dehumanize کرتی ہے تو جڑوں کی تلاش اسے انسانی سطح سے مربوط کیے رکھتی ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت میں یہ دونوں متضاد عناصر ......Dehumanization اور ماضی کی بازیافت...... موجود ہیں۔ نسلی اور مذہبی احیاء پرستی کو بھی مابعد جدیدیت سے منسلک کیا گیا ہے۔ دیکھا جائے تو مذہبی بنیاد پرستی بھی دراصل اپنی جڑوں سے جڑ کر رہنے کی ہی کوشش ہے جو عالمی مرکزیت کے اس تصور کو چیلنج کرتی ہے جو جدیدیت کا ایجنڈا تھا۔

ج۔ صارفیت کا کلچر:

صارفیت کا براہ راست تعلق صنعتی عہد اور سرمایہ داری سے ہے۔ صنعتی عہد کی پہلی صدری کا فکری رشتہ جدیدیت سے ہے۔ صنعتی عہد، اور صارفیت کے کلچر میں تاہم فرق بھی ہے کہ اوّل الذکر اشیاء کی پیداوار پر، مگر آخر الذکر اشیاء کے صرف پر زور دیتا ہے۔ شے بجائے خود اہم نہیں رہی۔ اس کی اہمیت اس کے صرف اور معاشی قدر کے وسیلے سے ہے۔ صارفیت کے کلچر نے ہر شے کو 'کموڈیٹی' میں بدل دیا ہے۔ ہر قدر، نظریے، پیشے، شخص سب پر 'برائے فروخت' لکھ دیا گیا ہے۔ صارفیت کے کلچر نے بھی انسانی معاشرے کو Dehumanize کیا ہے۔

یہ ساری صورت حال Norm کا درجہ اختیار کر گئی ہے، اس لیے اس نے مابعد جدید انسان کے طرزِ ادراک پر گہرا اثر مرتب کیا ہے۔ کائنات، سماج اور خود اپنی ذات کے تصور اور اس سے انسان کے رشتے کی فلاسفی کو تبدیل کیا ہے۔

مابعد جدیدیت سے وابستہ تھیوری سے مراد وہ سب نظریات ہیں جو جدیدیت کے بعد رونما ہوئے ہیں، تاہم یہ سوال بحث طلب اور وجہِ نزاع ہے کہ آیا مابعد جدیدیت نے جدیدیت کی کوکھ سے جنم لیا ہے، یا جدیدیت کی راکھ سے؟ مابعد جدیدیت، جدیدیت کی توسیع و تقلیب ہے یا جدیدیت کے یکسر استرداد اور کامل

انہدام کا نتیجہ؟......اس سوال کا جواب تو آگے دیا جائے گا۔ یہاں ایک بنیادی بات ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔وہ یہ کہ جدیدیت کے بعد جو کچھ رونما ہوا ہے، وہ سارے کا سارا مابعد جدید قرار نہیں پا سکتا۔ادبی تاریخ بتاتی ہے کہ ہر زمانہ نئی زمینوں کی تلاش میں سرگرم رہا ہے۔اس تلاش کے بغیر کوئی عہد اپنی تخلیقی بیداری کا ثبوت مہیا نہیں کرسکتا۔یہاں قابل غور بات یہ ہے کہ آیا یہ تلاش موجود روشوں اور اسالیب سے بے زاری کا نتیجہ ہے یا محض نئے پن کی کسی سرسری جستجو کا شاخسانہ ہے؟ بے زاری چونکہ ایک گہرے شعور کی علمبردار ہوتی ہے،اس لیے اس صورت میں ایک نئے نقطۂ نظر اور 'آئیڈیالوجی' کو عصا بنایا جاتا اور موجود روشوں کو منہدم یا منقلب کیا جاتا ہے مگر آخرالذکر صورت کو جدت پسندی کا نام دینا مناسب ہے۔لہٰذا ضروری ہے کہ ان فکری اور ادبی رویوں کو مابعد جدیدیت سے الگ رکھا جائے جو فقط جدت پسندی کا نتیجہ ہیں اور جو ایک نئی ثقافتی و ادبی صورتحال یا اس صورت حال کو معرض تفہیم میں لانے کے عمل سے منسلک نہیں ہیں۔کسی شخص یا نقطۂ نظر کا اپنے عصر سے محض زمانی Temporal رشتہ اس امر پر دال نہیں کہ وہ عصر میں شریک بھی ہے۔زمانی ہم رشتگی اور ''زماں'' میں شرکت میں فرق ضروری ہے۔(۱)

یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ مابعد جدید فکر، جدیدیت اور ساختیات (جسے ہائی ماڈرنزم بھی کہا گیا ہے) کو معرض تنقید میں لانے اور ان کے داخلی تضادات کا پردہ چاک کرنے کے نتیجے میں سامنے آئی ہے اور یوں جدیدیت سے مابعد جدیدیت کے تعلق کی اوّلین سطح بھی سمجھ میں آتی ہے۔مابعد جدیدیت ،جدیدیت اور ساختیات کو اپنا (Subject Matter) بناتی ،مگر اس کی کمزوریوں، ناکامیوں اور حدود کو منکشف کرتی ہے۔تاہم ظاہر ہے کہ کسی فکری نظام کے ''اندر'' رہتے ہوئے اس کا تنقیدی مطالعہ ممکن نہیں ہوتا۔جس طرح رولاں بارت (Roland Barthes) نے کہا ہے کہ ہر نظام (مثلاً ساختیات یا نشانیات) کے تجزیے اور مطالعے کے لیے ایک میٹا تھیوری (جو اس سے باہر ہو) کی ضرورت ہوتی ہے (۲) تو سوال یہ ہے کہ جدیدیت اور ساختیات کا تنقیدی مطالعہ کس 'میٹا تھیوری' کے تحت کیا گیا ہے؟......مابعد جدیدیت کے مباحث میں اس سوال پر بالعموم غور نہیں کیا گیا کہ یہ میٹا تھیوری آئیڈیالوجی ہے یا کوئی وسیع علمی نظام اور فلسفیانہ فکر ہے؟......
دلچسپ بات یہ ہے کہ ان دونوں زاویوں سے جدیدیت اور ساختیات کا مطالعہ کیا گیا ہے اور اس مطالعے کے نتائج مابعد جدید فکر کا حصہ ہیں۔آئیڈیالوجیکل زاویے سے مطالعہ آلتھیو سے (Louis Althusser) پیئر ماشرے (Pierre Macherey) اور فریڈرک جیمی سن (Fredrick Jameson) نے کیا ہے۔تاہم انھوں نے اس مطالعے میں آرتھوڈاکس مارکسی فکر سے انحراف کیا ہے اور یوں نئی تنقیدی تھیوری اور مارکسیت میں مکالمے کی فضا قائم کی ہے۔جب کہ ژاک دریدا (Jacques Derrida) میشل فوکو (Michel Foucault) وغیرہ نے جرمن مثالیت پسندی کو پس منظری فکر بنا کر جدیدیت اور ساختیات پر تنقید کی ہے۔

علاوہ ازیں فرانسس لیوتار (Jean Francois Lyotard) بادریلار (Jean Baudrillard) ایڈورڈ سعید، احب حسن اور دیگر حضرات نے کم یا زیادہ دریدا کی ساخت شکن فکر کے زاویے سے نئی ثقافتی عالمی صورت حال کو Theorise کیا ہے اور عموماً سیاسی زاویہ نظر سے کام لیا ہے۔(۳)

مابعد جدیدیت کا جدیدیت سے زمانی اور فکری تعلق ہے۔یہ بیک وقت جدیدیت کے تاریخی تناظر سے منسلک اور جدیدیت کے آدرشوں کی نقاد ہے۔نشانِ خاطر رہے کہ جدیدیت کے دو رُخ ہیں۔ایک جدیدیت بطور جمالیاتی تحریک (Modernism) دوسرا جدیدیت بطور ایک ہمہ گیر فکری تحریک (Modernity)۔آخرالذکر جمالیاتی جدیدیت کی شعریات ہے۔یعنی جس کے بطن سے جمالیاتی جدیدیت نے جنم لیا ہے اور جس کے فلسفیانہ حصار میں یہ خود کو واضح اور متشکل کرتی ہے۔مابعد جدیدیت، جدیدیت کے ان دونوں رخوں پر جرح و نقد کرتی ہے۔یہ دیکھنے کے لیے کہ اس جرح و نقد کی نوعیت کیا ہے اور اس کے نتیجے میں مابعد جدیدیت کن تصورات کی تشکیل کرتی ہے۔جدیدیت کے بنیادی تعلقات کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے اور پہلے جمالیاتی جدیدیت، جمالیاتی جدیدیت کے اہم اوصاف یہ ہیں: (۴)

تحریر میں تاثریت موضوعیت اور ابہام پر اصرار
'کیا' کے بجائے 'کیسے' پر زور
اصناف کی حدود کا دھندلا جانا
شکستہ بیانیوں اور عدم تسلسل کے حامل بیانیوں میں دلچسپی (شعور کی رو، سرریلزم وغیرہ)
خود شعوری اور خود آگہی (Self-Reflexivity) کا رجحان
روایتی جمالیات کا استرداد، تجربہ پسندی، تاریخی عدم تسلسل
فوق (High) اور پست (Low) کے امتیاز کا خاتمہ

ان میں سے بیشتر اوصاف مابعد جدیدیت میں بھی موجود ہیں 'کیا' کے بجائے 'کیسے' پر زور' اصناف کی حدود کا دھندلا جانا، عدم تسلسل، خود آگہی اور فوق و پست کے فرق کا خاتمہ ایسے عناصر مابعد جدیدیت میں بھی موجود ہیں۔اس سے اکثر لوگوں کو یہ گمان ہوتا ہے کہ جیسے مابعد جدیدیت، جدیدیت کا ہی ایک نیا روپ یا جدیدیت کی توسیع ہے مگر یہ مماثلت صرف ظاہری ہے۔ان عناصر کے سلسلے میں دونوں کے رویے اور بنیادیں بالکل مختلف ہیں۔جدیدیت میں یہ باتیں زیادہ تر فرائیڈین نفسیات اور وجودیت کی راہ سے آئی ہیں اور ان کا مقصد اس کرب، تنہائی، بے بسی، اجنبیت اور داخلی شکست و ریخت کو پیش کرنا ہے، جسے جدید انسان نے اپنا مقدر سمجھ لیا تھا۔جدیدیت نے دنیا کا ایک یوٹوپین تصور پیش کیا تھا، مگر جب جدید انسان نے دیکھا کہ دنیا اس تصور سے کس قدر مختلف ہے تو وہ کرب اور شکست و ریخت سے گزرا، اپنی اور دنیا کی نفی پر مائل ہوا۔بغاوت

نے پیش کیا۔ مابعد جدیدیت چونکہ جدیدیت کے استرداد پر اتر آیا۔ اس ساری داخلی صورت حال کو جدید ادب گریم کرتی ہے۔ ٹوٹ پھوٹ، تقسیم، علاحدگی وغیرہ کو یوٹوپیا کی نکتہ چیں ہے، اس لیے وہ لمبی چوڑی توقعات سے لطف اندوز ہونے پر بھی مائل رہتی ہے۔ یوں جدیدیت میں 'رومانیت' تھی مگر قبول ہی نہیں کرتی۔ اس سے مابعد جدیدیت میں 'حقیقت پسندی' ہے۔

یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس مابعد جدید رویے کا جواز کیا ہے؟ کیا اس کے پیچھے ایک غیر معمولی قسم کا تاریخی شعور کارفرما ہے جو یہ جان چکا ہے کہ انسانی صورتحال کو بدلنے کی تمام مساعی آخر کار ناکام ہو جاتی ہیں اور نتیجتاً انسان دکھ میں گرفتار ہوتا ہے اور مابعد جدید زمانے کا انسان ان دکھوں سے بچنا چاہتا ہے جو محض خواب اور توقع کی غلط سمت سے پیدا ہوتے ہیں؟ یا مابعد جدید رویے کی تشکیل موجودہ انسانی اور ثقافتی صورتحال نے کی ہے جو سطحیت کو عزیز رکھتی ہے اور جس میں صارفیت کے کلچر، میڈیا کے عدیم النظیر اثر و رسوخ، تفریح پسندی وغیرہ نے انسان سے اس کے عظیم روحانی اور تخلیقی آئیڈیلز چھین لیے ہیں؟ اصل یہ ہے کہ یہ دونوں باتیں اپنے اپنے سیاق میں برحق ہیں۔ مابعد جدیدیت نے جدیدیت کی مرکزی فکر کا تجزیہ کیا اور اس کے تضادات کو منکشف کیا ہے (تفصیل آگے آئے گی) اور یوں دکھایا ہے کہ جدیدیت کی تعمیر میں خرابی کی کئی صورتیں مابعد جدیدیت اپنے نقطۂ نظر کی توثیق موجودہ ثقافتی حالات میں بھی کرتی ہے۔

مابعد جدید ادب (و فکر) کے اہم عناصر ہیں:

" Postmodern art (and thought) favors reflexivity and self-consciousness, fragmentation and discontinuity (especially in narrative structure) ambiguity, simulataniety and an emphasis on the destructured, decentred, dehumanized subject."(5)

مابعد جدید ادب اور فکر کے خود شعوریت تقسیم، عدم تسلسل اور لامرکزیت پر اصرار کا سبب وہ تصورِ حقیقت ہے جس کی تشکیل ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر نے کی ہے۔ یہ فکر ہر شے کو 'زبان' اور 'متن' کے طور پر زیرِ مطالعہ لاتی ہے۔ اس 'تصورِ حقیقت' کا لازمی نتیجہ ہر قسم کی رومانیت، پراسراریت اور مابعد الطبیعیات کا ردّ ہے۔ مابعد جدیدیت جب فوق اور پست کے امتیاز کو پس پشت ڈالتی ہے تو اس کا باعث بھی یہ ہے کہ یہ ہر چیز کو یکساں طور پر ثقافتی تشکیل گردانتی ہے۔ مابعد جدید فکر کی رو سے ہر شے کا معنی کا تشکیل پاتا ہے، فکر اور زبان کے کونشنل فریم ورک سے (۶) چناں چہ مابعد جدیدیت کی مطالعاتی نہج میں دیوان غالب اور ایک کمرشل اشتہار کا مرتبہ یکساں ہے کہ دونوں میں یکساں طور پر ثقافتی ضابطوں، کونشنز اور سماجی تناظر کو نشان زد کیا جا سکتا ہے۔ ایک ''اعلیٰ درجہ'' کا ادب پارہ اور ایک معمولی اشتہار ایسے 'متن' ہیں جو ثقافتی عمل کے زائیدہ اور سماجی عوامل

کے علمبردار ہیں۔ یوں مابعد جدیدیت ادب کی جمالیات کو حاوی محرک قرار دینے اور اسے ادب کا طرۂ امتیاز سمجھ کر دیگر ثقافتی متون سے اسے ممیز کرنے کے حق میں نظر نہیں آتی۔ مابعد جدیدیت کا یہ طرزِ فکر خود اپنے 'منطقی تناظر' کا پابند ہے۔ یہ وہی کچھ کہتا ہے جو مابعد جدیدیت کے مرکزی تعقلات (بالخصوص ہر شے کا ثقافتی تشکیل ہونا) اس سے کہلواتے ہیں۔ تاہم مابعد جدیدیت کو خود اپنے نقطۂ نظر کے حتمی نہ ہونے کا اعتراف ہے۔ یہ اپنے مقدمات کو برابر معرض سوال میں ڈالے رکھتی ہے...... مابعد جدیدیت ہر نقطۂ نظر کو اس کے تناظر سے وابستہ ہی نہیں کرتی، اس تناظر کی پیداوار بھی قرار دیتی ہے۔ اس طرح یہ پہلے سے موجود نظریات کی نفی کے بجائے انھیں ان کے تناظر کی پابند بناتی ہے۔ یہ ماسبق کے استرداد یا اس کے غلط، غیر اہم اور غیر مفید ہونے پر اصرار کرنے کے بجائے اس کی اضافیت اور خصوصیت کو اجاگر کرتی ہے۔

"......postmodernism seeks not to destroy these theories, but merely to modify and contextualize the claims and knowledge produced by them while self-reflexivly acknowledging the limits and basis of any mode of inquring and representation."(7)

اس طور سے دیکھیں تو مابعد جدیدیت، جدیدیت کی نفی نہیں کرتی بلکہ اس کے تعقلات کو ان کے ثقافتی، سماجی اور علمیاتی تناظر سے منسلک کرتی ہے جو دراصل تجزیے اور مطالعے کا ایک طریق ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس تجزیے کے نتیجے میں جدیدیت کے مرکزی مقدمات کے تضادات نمایاں ہوتے ہیں تو وہ اپنے آپ علمی ثقالت، ثقافتی موزونیت اور جمالیاتی معنویت سے محروم ہو جاتے ہیں اور جدیدیت کی نفی ہو جاتی ہے۔ علاوہ ازیں یہ بات بھی پیش نظر رہے کہ مابعد جدیدیت کا طرزِ فکر (معنی کو تناظر سے منسلک کرنا) تاریخی نہیں ''نوتاریخی'' ہے۔ تاریخی طرزِ فکر علت اور معلول، دنیا اور واقعات میں براہ راست رشتے کا قائل ہے مگر مابعد جدیدیت اسے بھی Contextualize کرتی اور تاریخی، سماجی تشکیل قرار دیتی ہے۔ نوتاریخیت کی رو سے علت اور معلول کا رشتہ بالواسطہ اور بعض حکمت عملیوں کے اشتراک کا نتیجہ ہے۔

ہمہ گیر جدیدیت (Modernity) اصلاً یورپی پروجیکٹ تھا، جس کے مرکزی سروکاروں کی آبیاری ہیومنزم اور روشن خیالی کی تحریک نے کی تھی۔ ہیومنزم نے انسانی ذات (Self) کا ایک ایسا تصور پیش کیا جو شعور رکھتا ہے، خود کار اور آفاقی ہے۔ قیدِ زمان و مکان سے ماورا ہے۔ یہ ذات خود کو اور دنیا کو عقل اور استدلال کے ذریعے سمجھتی ہے۔ عقل اور معروضیت کو سب سے بڑی سچائی کا درجہ دیتی ہے۔ ہیومنزم کی اسی عقلیت پسندی کی وجہ سے سائنس نے جنم لیا اور سمجھا گیا کہ سائنس ایسی صداقتوں کو پیش کرتی ہے جو زمان و مکاں کی تبدیلی سے بدلتی ہیں۔ نیز سمجھا گیا کہ سائنسی علم ہمیشہ ترقی کی طرف لے جاتا ہے۔ عقلیت 'ترقی' کلیت اور آفاقیت کے

ستونوں پر جدیدیت کا قصر استوار تھا۔ اس قصر کے اندر انسانیت سے متعلق بڑے بڑے خواب دیکھے گئے اور عظیم آدرش اس قصر کی دیواروں پر منقش کیے گئے۔ یہ خیال عام ہوا کہ جدیدیت تمام انسانیت کی ترقی، فلاح اور خوشحالی کی ضمانت دے سکتی ہے اور انسانیت کو توہم، جہالت اور بے بسی سے نجات دلا سکتی ہے، جس میں ماضی کا انسان گرفتار رہا ہے۔ جدیدیت نے ماضی کے انہدام کا رویہ اپنایا۔ پرانی بستیوں کو مسمار کر کے نئے پر شکوہ قصر کی تعمیر کی۔ جدیدیت کے اس پروجیکٹ کے لیے یورپ نے نوآبادیاتی ممالک کا تجربہ گاہ بنایا۔ جدیدیت کے خلاف آواز بھی انہی ممالک کے حوالے سے اٹھی۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد نوآبادیاتی ممالک میں یہ احساس شدت سے ابھرا کہ یورپ نے انسانیت سے متعلق تصورات کی تشکیل میں یک رخا اور آمرانہ رویہ اپنایا ہے۔ ان کی ثقافتوں کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ ثقافتی بشریات کے ماہر فرانز بواس (Franz Boas) نے (جو جرمن مثالیت پسندی سے متاثر تھا) اس ضمن میں ثقافتی امتیازات، ثقافتی کثرت اور تنوع پر زور دیا۔ بعدازاں ثقافتی اضافیت کا یہ نظریہ یورپ کی جامعات میں موضوع بحث بنا اور یوں مابعد جدید فکر کے نقوش اُبھرنے لگے۔

مابعد جدیدیت، جدیدیت کے خوابوں اور آدرشوں پر شک کا اظہار کرتی ہے۔ اس کی نظر میں پوری انسانیت کی فلاح سے متعلق جدیدیت کے دعاوی غیر حقیقی ہی نہیں، مصلحت پسندانہ بھی ہیں۔ یہ دعاوی دراصل ایک گروہ کے نقطۂ نظر، اور اس کے مفادات کی نمائندگی کرتے ہیں اور باقی گروہوں کو نظر انداز کرتے یا نظر سے گراتے ہیں۔ یوں جدیدیت دراصل اتھارٹی کی آواز ہے۔

> "The abiliy to generate theories about the whole of humanity derives from and authourity that may or may not be universally recognized."(8)

مابعد جدیدیت میں جدیدیت کے ان نظریات کو 'مہابیانیہ' (Grand Narratives) کا نام دیا گیا ہے۔ بقول لیوتار مابعد جدیدیت، ان تمام مہابیانیوں پر شبے کا اظہار کا کرتی ہے۔(۹) یہ مہابیانیے دراصل وہ ''کہانیاں'' ہیں جو ایک ثقافت میں، اس ثقافت کے اعمال اور عقائد سے متعلق سنائی جاتی ہیں۔ ان کا مفہوم کم وبیش وہی ہے جو فوکو کے ہاں Episteme کا ہے۔ مہابیانیہ وہ 'میٹا آئیڈیالوجی' ہے جو آئیڈیالوجی کی شرح کرتی ہے، آئیڈیالوجی میں معنی پیدا کرتی ہے۔ جدیدیت کے سائنسی مہابیانیے چارلس ڈارون (Charles Darwin)، کارل مارکس (Karl Marx)، فرائیڈ (Sigmund Freud) اور آئن سٹائن (Albert Einstein) نے 'لکھے'۔ ڈارون نے انواع، مارکس نے مادی ومعاشی تاریخ، فرائیڈ نے انسانی ذہن اور آئن سٹائن نے کائنات کے مطالعے کی بنیاد کلیت پر رکھی۔ یعنی یہ دعویٰ کیا گیا کہ ان نظریات کی رو سے جملہ انواع، پوری انسانی تاریخ، مکمل انسانی ذہن اور تمام کائنات کو سمجھنا ممکن ہے۔ یہ مہابیانیے جدیدیت کے تصورِ حقیقت پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔ جدیدیت کی رو سے حقیقت واحد (Singular) افقی اور باہر (Out there) ہے۔

مابعد جدیدیت ان مہابیانیوں کو چیلنج کرتی اور انھیں معرضِ سوال میں لاتی ہے۔ ان مہابیانیوں کے سر سے آفاقیت اور کلیت کا تاج اتار پھینکتی ہے اور انھیں Contextualize کرتی ہے۔ یوں مابعد جدیدیت کسی ایک اور مرکزی بیانیے کے بجائے متعدد، متنوع اور منی بیانیوں کا تصور پیش کرتی ہے۔ ان میں سے کوئی بیانیہ حتمی اور مطلق نہیں ہے۔ ہر مہابیانیے کی معنویت اس کے مخصوص تناظر کے اندر ہے۔

جدیدیت واحد معنی کی جستجو کرتی تھی اور اس معنی کو قیدِ زمان ومکاں سے ماورا اور آفاقی خیال کرتی تھی مگر مابعد جدیدیت کی نظر میں واحد معنی کے تصور کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ معنی ہے ہی واحد، بلکہ یہ ہے کہ جدیدیت نے دیگر معانی سے صرف نظر کیا یا انھیں حاشیے پر رکھا تھا۔ مابعد جدیدیت تمام نظر انداز کردہ معانی سامنے لاتی اور معانی میں ''اشرافیہ' اور 'حاشیائی' کی درجہ بندی کا خاتمہ کرتی ہے۔ بقول اکبر ایس احمد:

> " In order to discover postmodernism one must look for richness of meaning rather than clarity of meaning: avoid choices between black and white, 'either-or' and accept 'both -and' evoke many levels of meaning and combinations of focus, and attempt self discovery through self knowledge.(10)

تمام معانی کی جستجو اور معانی کی 'طبقاتی تقسیم' کے خاتمے کی وجہ سے مابعد جدیدیت ان تمام موضوعات، نقطہ ہائے نظر، اصناف، اشخاص اور سماجی طبقات کو یکساں اہمیت کے ساتھ منظر عام پر لانے میں سرگرم ہوتی ہے۔ ہر قسم اور ہر سطح کی اتھارٹی اور اسٹیبلشمنٹ کو بالائے طاق رکھتی ہے اور اس کے لیے تمام ممکنہ طریق ہائے مطالعہ کو بروئے کار لاتی ہے اور اس ضمن میں اسفل وافضل کے امتیاز کو خاطر میں نہیں لاتی۔

مابعد جدیدیت کی پس منظری فکر وہی ہے جسے پس ساختیات نے پیش کیا ہے اور پس ساختیات میں فرانسیسی فلاسفہ دریدا اور میشل فوکو کے نظریات محوری حیثیت رکھتے ہیں۔ بالعموم دریدا کی ساخت شکنی (Deconstruction) کو ہی پس ساختیات کا نام دیا گیا ہے اور اس ضمن میں فوکو کے نظریات کی اہمیت کو پوری طرح محسوس نہیں کیا گیا۔ اس طرح مابعد ساختیات اور نتیجتاً مابعد جدیدیت کا جو 'متن' سامنے آیا ہے، اس میں معانی کی التوا، افتراق، Instability، کثرت، عدم حتمیت ایسے تصورات تو تواتر کے ساتھ پیش ہوئے ہیں، مگر معانی کس طور پر سماجی اور ثقافتی اعمال کو کنٹرول کرتے ہیں۔ معنی کس طرح طاقت کے کھیل میں شریک ہوتا ہے، یہ امر مابعد جدیدیت کی بحث میں پوری قوت سے نہیں ابھرا۔(۱۱) آگے بڑھنے سے پہلے یہ واضح کرنا ضروری

ہے کہ کس طرح ساختیات کی جگہ پس ساختیات نے لے لی۔

سب جانتے ہیں کہ ساختیاتی (اور پس ساختیاتی) فکر کی اٹھان گرفتوت سوسیئر کا لسانی ماڈل ہے اور اس لسانی ماڈل کا غالباً سب سے اہم مگر پیچیدہ عنصر اس کا تصور نشان (Sign) ہے۔ ساختیات اور پس ساختیات میں امتیاز، نشان کے مفہوم کے تعین سے پیدا ہوا ہے۔ رچرڈ ہارلینڈ (Richard Hardland) نے اس فرق کو بخوبی اجاگر کیا ہے۔

> " On the one hand, there is the conventional mode where the sign works rigidly and despotically and predictably. This is the mode that structuralist and semiotician analyze. On the other hand, ther is an unconvential mode where the sign works creatively and anarchically and irresponsibly.This is the mode that represents the sign. And when we are true to the real being of the sign, we find that it subverts the socially controlled systems of every kind."(12)

گویا ساختیات نے جس تصور نشان کو گلے لگایا وہ روایتی، عمومی اور مستحکم ہے، لہٰذا کسی کلچر کے ضابطہ بند نظام کو گرفت میں لینے پر قادر ہے، مگر پس ساختیات نے جس تصور نشان کو قبول کیا ہے، وہ غیر روایتی، غیر عمومی unstable ہے۔ چناں چہ یہ کسی منضبط نظام کی موجودگی کا قائل ہے نہ مستقل کوڈز کا، جو کسی نظام کو مرتب کرتے ہیں۔ مابعد جدیدیت نشان کے آخر الذکر تصور سے خود کو وابستہ کرتی ہے۔ اس تصور کو دریدا، جولیا کرسٹیوا، بارت، فوکو، گاٹری وغیرہ نے اختیار کیا۔

ساختیات (یا فوق جدیدیت) عمومیت، مماثلت، نظام، کلچر اور یک زمانیت کی قائل تھی مگر پس ساختیات خصوصیت، مزاج سماجیت، تاریخیت اور دو زمانیت میں اعتقاد رکھتی ہے۔ ساختیات ثقافتی اصولوں اور کنونشنز کو مرکز توجہ بنا کر سماجی اور سیاسی تناظر سے صرف نظر کرتی تھی مگر پس ساختیات تناظر کو اپنے ڈسکورس میں واپس لاتی ہے، تاہم یکسر غیر عمومی طریقے سے۔ یعنی پس ساختیات (اور پس جدیدیت) یہ نہیں دکھاتی کہ کسی متن میں سماجی اور سیاسی حالات موجود ہیں اور متن اپنے زمانے کا سادہ ترجمان ہے بلکہ متن کا پس ساختیاتی تجزیہ دکھاتا ہے کہ متن اور اس کے معانی دراصل ایک سماجی تشکیل (Social Construct) ہیں۔ متن کو سماجی حالات کا عکاس قرار دینے کے پس منظر میں یہ جدید زاویہ موجود ہے کہ زبان اور دنیا میں براہ راست رشتہ ہے۔ زبان ایک شفاف میڈیم ہے جو دنیا کی ٹھیک ٹھیک ترجمانی کر سکتی ہے۔ ساختیات اور پس

ساختیات دونوں میں اس تصور کو رد کیا گیا ہے۔ زبان کو نشانات کا ایک نظام قرار دیا گیا ہے اور نشان کے اجزا دال اور مدلول میں رشتہ بلا جواز (Arbitrary) نہیں، نشان اور دنیا میں تعلق بھی ثقافتی کنونشنز کی پیداوار ہے۔ چناں چہ زبان میں دنیا اور اس کے مادی اور سماجی حالات عکس ریز نہیں ہوتے بلکہ سماجی، سیاسی، ثقافتی تدابیر (Institutionaqlized Strategies) اپنا تماشا متن میں کرتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں جدیدیت کی رو سے متن اور (زبان) ایک نامہ بر ہے جو کسی مداخلت کے بغیر معنی کی ترسیل آگے کر دیتا ہے۔ یا زبان ایک کاغذ کی مانند ہے جس پر لکھی گئی عبارت کے معنی و مفہوم پر کاغذ پر اثر انداز نہیں ہوتا۔ سو معنی مستقل اور آفاقی ہے۔ اس کے برعکس مابعد جدیدیت متن اور زبان کو خیال کی ترسیل یا حالات کی عکاسی کا ذریعہ نہیں سمجھتی، خیال کی تشکیل اور معنی کی تخلیق کو زبان کے نظام کے اندر دیکھتی ہے اور خود زبان کو سماجی اور ثقافتی نظام کے تحت رکھتی ہے۔ گویا معنی، خیال، زبان سب تشکیل[8] ہیں۔ یوں مابعد جدیدیت، آفاقیت کے بجائے اضافیت، افتراق اور تکثیریت کا نعرہ بلند کرتی ہے۔ یعنی مابعد جدید فکر کی رو سے کوئی معنی زبان اور ثقافت کے تناظر سے باہر وجود نہیں رکھتا۔ تناظر کا تفاعل ہی معنی کو وجود میں لاتا ہے۔ تناظر کی تبدیلی سے معنی بدل جاتا ہے۔ یوں کوئی معنی حتمی ہے، نہ واحد، نہ مستقل نہ خود مکتفی۔ اس طور کہ معنی اگر تناظر سے وابستہ ہے تو تناظر بھی خود مکتفی نہیں وہ کسی اور تناظر یا حکمت عملی سے جڑا ہوا ہے اور یہ سلسلہ بے انت ہے (کم از کم منطقی اعتبار سے) مابعد جدیدیت سے اسی لیے Web کا تصور منسلک ہے۔ اس طرح مابعد جدیدیت کسی متن کو ایک سے زائد طریقوں سے معرض تجزیہ میں لانے کی حامی ہے اور ایک متن کی متعدد تعبیروں کا خیر مقدم کرتی ہے اور کسی تعبیر، کسی معنی کو دوسرے پر فضیلت حاصل نہیں ہے۔ فضیلت کا سوال تب اٹھتا ہے جب صداقت واحد، مستقل اور باہر ہو۔ جبکہ مابعد جدیدیت کے معانی (مثبت یا منفی) ہمیشہ Contingent, Provisional,Situational اور عارضی ہوتے ہیں جنھیں آفاقی صداقت کے حامل ہونے کا کوئی لپکا ہے نہ دعویٰ:

> "With postmodernism, truth emerges co-creatively through dialogical interaction. Truth becomes a variously interpretable phenomenon dependent upon perspectives, intersubjectivities and specific cultural / historical contexts. The modernist singular and transcendent truth gets recast by posmodernist as multiple, contingent truth."(13)

جدیدیت نے ماضی کو مسمار کر کے ایک نئے فکری نظام کی بنیاد رکھی تھی۔ مگر مابعد جدیدیت، جدیدیت کے قصر عالی شان کو مسمار نہیں کرتی۔ اس قصر کی دیواروں پر آویزاں شکوہ، انفرادیت، آفاقیت کے

زریں فریموں کو اتار پھینکتی ہے اور قصر کو ایک کالونی میں بدل دیتی ہے، جس میں رہنے والوں کو مساوی حقوق حاصل ہیں۔ جدیدیت اشرافیہ اور اسٹیبلشمنٹ سے وابستہ تھی تو مابعد جدیدیت عوامی اور مقامی ہے۔ اپنی اسی افتاد کے تحت مابعد جدیدیت نے عورتوں، سیاہ فاموں اور دلت لوگوں کے ادب پر بطور خاص توجہ دی ہے۔ نیز ادبی مطالعات میں ان پسماندہ اور حاشیے پر موجود طبقات کو 'مرکز' میں رکھا ہے۔

مابعد جدیدیت سے قبل مطالعے اور تحقیق کے طریقے خالی از قدر یا Value-free سمجھے جاتے تھے، تاہم مطالعہ و تحقیق کے مقاصد اقدار سے منسلک متصور ہوتے تھے۔ مابعد جدیدیت میں مطالعے کا طریق اور مقصد دونوں اقدار اور آئیڈیالوجی سے وابستہ خیال کیے جانے لگے ہیں۔ یعنی کسی متن کا مطالعہ مائیکرو ہو یا میکرو، یک زمانی ہو یا دور زمانی، نفسیاتی ہو یا سماجی، قدر اور آئیڈیالوجی سے آزاد نہیں ہے۔ کیونکہ کوئی متن حقیقت کی معروضی پیش کش کے بجائے اپنی صنف کے کونشنز کی تکمیل کرتا ہے۔ صنف کے ضابطے اس متن کے خدوخال ابھارتے ہیں اور یہ ضابطے یا کونشنز کسی شعبۂ علم یا فن کی پیداوار ہوتے ہیں اور یہ علم یا فن کسی انسٹیٹیوشن کے 'اندر' تشکیل پاتا ہے اور انسٹیٹیوشن اور شعبۂ علم دونوں ثقافتی، سیاسی اور آئیڈیالوجیکل فضا میں پروان چڑھتے ہیں۔ یوں ایک متن کے اندر کتنے ہی اور متن ہوتے ہیں۔ بین المتونیت کا ایک انوکھا عالم ہوتا ہے۔ سو متن نہ خود مختار ہوتا ہے نہ Stable...... جب کسی متن میں مضمر اور کارفرما دیگر متون کو نشان زد کیا جاتا ہے اور اس کے لیے جو مطالعاتی حکمت عملی برتی جاتی ہے تو یہ سارا عمل بھی، آئیڈیالوجیکل، جہت رکھتا ہے۔ اپنے ثقافتی اور سماجی عمل کے کسی ایک یا دوسرے رخ کے تابع ہوتا ہے۔ چوں کہ اس صورت میں معنی کے کسی ایک یا چند پہلوؤں کی اجارہ داری کا امکان ہو سکتا ہے، اس لیے مابعد جدیدیت خود شعوریت (Self-Reflexivity) پر زور دیتی ہے۔ مرحلے، طریقے، مقصد اور معنی کو معرض سوال میں لاتی ہے۔

جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے اندر اہم عناصر میں امتیاز کو اس طور پر بھی واضح کیا جا سکتا ہے۔

جدیدیت:

مقصد، درجہ بندی، منصوبہ بندی، فاصلہ، تخلیق، امتزاج، موجودگی، مرکزیت، استعارہ، گہرائی، مدلول، تعین۔

مابعد جدیدیت:

کھیل، انتشار، اتفاق، شرکت، ساخت شکنی، تناقض، غیاب، لامرکزیت، مجاز مرسل، سطح، دال، عدم تعین۔

امریکی نقاد فریڈرک جیمی سن نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت پر ایک دوسرے زاویے سے نظر ڈالی ہے۔ اس کے خیالات کا ذکر دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔ جیمی سن کے مطابق جدیدیت اور مابعد جدیدیت دونوں

ثقافتی تشکیل ہیں جو سرمایہ داری کے مختلف مگر تدریجی مراحل کو پیش کرتی ہیں۔ یہ مراحل تین ہیں۔ (۱۴) پہلا مرحلہ مارکیٹ سرمایہ داری ہے، جو اٹھارویں اور انیسویں صدی کے آخر تک مغربی یورپ، برطانیہ اور امریکہ میں جاری رہا۔ ٹیکنالوجی میں اس کی نمائندگی بھاپ سے چلنے والے انجن نے کی اور اس کا جمالیاتی مظہر حقیقت نگاری (Realism) ہے۔ سرمایہ داری کا دوسرا مرحلہ انیسویں صدی سے بیسویں صدی کے نصف تک جاری رہا۔ یہ اجارہ داری یعنی سرمایہ دارانہ نظام تھا۔ ٹیکنالوجی میں اس کا مظہر بجلی سے چلنے والی موٹر اور جمالیات میں جدیدیت ہے۔ تیسرا مرحلہ جو بیسویں صدی کے آخری نصف میں شروع ہوا اور تا حال جاری ہے۔ یہ ملٹی نیشنل یا صارفیت پر مبنی سرمایہ داریت ہے، جو اشیاء کی تخلیق سے زیادہ ان کی مارکیٹنگ اور صرف پر توجہ دیتی ہے۔ ٹیکنالوجی میں اس کا اظہار نیوکلیئر اور الیکٹرانک اشیاء ہیں اور فکر میں مابعد جدیدیت۔

جیمی سن ایک نو مارکسی نقاد ہے، جو مابعد جدید طرز استدلال کو خود مابعد جدیدیت کے خلاف استعمال کرتا ہے۔ یعنی مابعد جدیدیت (اور جدیدیت) کو ثقافتی تشکیل قرار دے کر جیمی سن بنیادی مارکسی فکر کا اثبات کرتا ہے۔ مارکسی طرز فکر ثقافت کا مطالعہ اساس (Base) اور بالائی ساخت (Super Structure) کی ثنویت کی رو سے کرتا ہے۔ بالائی ساخت یعنی فکر، علم، فنون وغیرہ معاشی نظام اور طریق ہائے پیداوار یعنی اساس سے براہ راست متشکل ہوتے ہیں۔ چناں چہ جیمی سن حقیقت نگاری، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کو اپنے اپنے زمانے کے معاشی نظاموں کا عکس قرار دیتا ہے۔ اگر جیمی سن سے اتفاق کر لیا جائے تو پھر مابعد جدیدیت کوئی دانشورانہ یا جستجوئے حقیقت پر مبنی فلسفیانہ فکر نہیں ہے بلکہ محض ایک معاشی ایجنڈا ہے جسے سرمایہ دارانہ نظام نے اپنے مفادات کے لیے وضع کیا ہے۔ استحصال اور ناانصافی کا جو تصور سرمایہ داری سے وابستہ ہے، وہ مابعد جدیدیت سے وابستہ ہو کر اسے قابل نفرت بنا دیتا ہے (اردو کے ترقی پسند نقادوں نے مابعد جدیدیت کی مخالفت اسی بنیاد پر کی ہے) جیمی سن کے مارکسی طرز فکر میں خرابی یہ ہے کہ یہ تخفیفی ہے، جو مابعد جدیدیت کو فقط ایک معنی اور مقصد سے منسلک کرتا ہے جو مابعد جدیدیت کی روح کے خلاف ہے۔ مابعد جدیدیت جب افتراق، لامرکزیت اور تکثیریت کو اپنا عصا قرار دیتی ہے تو یہ از خود تمام پسماندہ، پسے ہوئے اور 'ناتواں' طبقات کی لاٹھی بن جاتی ہے۔ ساری بات زاویہ نظر کی ہے کہ آپ اشیاء کو کس نظر یا کس نظریے سے دیکھتے ہیں۔

اب تک مابعد جدیدیت کے فقط چند نمایاں پہلو ہی پیش کیے جا سکے ہیں۔ جیسا کہ ابتداء میں کہا گیا، مابعد جدیدیت کا کوئی بنیادی اور مرکزی متن نہیں ہے جس کی وجہ سے اسے نہ کسی ایک فکری حصار میں مقید کیا جا سکتا ہے نہ اس سے متعلق کوئی ایک توضیحی بیانیہ ممکن ہے۔ مابعد جدیدیت جب نظریات کے حتمی مطلق اور آفاقی ہونے کے تمام دعاوی کو منسوخ کرتی ہے تو اس کا اطلاق خود پر بھی کرتی ہے۔ یعنی 'خود شعوریت' کے ذریعے خود اپنے بارے میں مسلسل سوال اٹھارتی، اپنی تہوں کو کھنگالتی اور اپنی ہی بنیادوں کو چیلنج کرتی

ہے۔ مابعد جدیدیت کی اس نراجی روش کی وجہ سے بعض لوگ اسے اینٹی تھیوری، اینٹی ہیومنزم اور اینٹی نالج کہتے ہیں کہ جب بنیادوں کو مسلسل چیلنج کیا جارہا ہو تو علم اور اقدار کا وجود ہی مشتبہ ہو جاتا ہے۔ ایک مسلسل Unstability علم کو کہاں قائم رہنے دیتی ہے۔ اسی بنا پر عدمیت سے بھی مابعد جدیدیت کا رشتہ جوڑا گیا ہے۔ اس بات کو دوسرے رخ سے دیکھیں تو مابعد جدیدیت ہر قسم کی ادعائیت، اجارہ داری اور انتہا پسندی کی راہ بند کرتی ہے۔ نظریات، طبقات حتیٰ کہ علوم وفنون کے مابین مکالمے اور معاملت کی راہ کھولتی ہے۔ تاکہ نئے امکانات دریافت اور مجسم کیے جاسکیں۔ حقیقت کو ایک سے زائد زاویوں سے دیکھا یا سمجھا جاسکے۔ حقیقت کو متعدد زاویوں سے دیکھنا ایک قیمتی اور نایاب تجربہ ہے، جس کی قیمت مابعد جدیدیت کو ادا کرنا پڑتی ہے، اس طور کہ حقیقت گہرائی سے محروم ہو جاتی ہے، صرف سطح باقی رہتی ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت گہرائی سے محرومی پر مغموم نہیں ہوتی (گہرائی کے تصور کو بھی ثقافتی تشکیل ٹھہراتی ہے بلکہ فوکو کی نظر میں تو طاقت گہرائی اور سطح کا امتیاز ابھار کر اپنے اعمال (یا بداعمالیوں) پر پردہ ڈالتی ہے یہ سطح کو ہی کافی سمجھتی اور اس سے خط کشید کرتی ہے!

◆•◆•◆

حواشی

(۱) اس تناظر میں ان اردو ادبا کا دعویٰ محل نظر ہے جو خود کو فقط اس بنا پر مابعد جدید کہہ رہے ہیں کہ انھوں نے ۱۹۷۰ء کی دہائی میں ترقی پسندی اور جدیدیت سے ہٹ کر لکھا تھا۔

(2) Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.J.A Cuddon, London, Penguin Books 1994, Page 735.

(۳) پیش نظر رہے کہ ساختیات ایک طریقِ مطالعہ ہے اور اس کے رد میں جو پس ساختیاتی فکر آئی ہے، وہ بھی نئے طریق ہائے مطالعہ (بالخصوص ساخت شکنی) پر مبنی ہے مگر جدیدیت پر تنقید عمرانیاتی اور ثقافتی زاویے سے ہوئی ہے۔ یوں مابعد جدیدیت میں طریق ہائے، مطالعہ بھی شامل ہیں اور بعض ثقافتی، عمرانی اور فلسفیانہ مقدمات بھی!

(4) http://www.colorando.edu/English.

(5) IBID

(6) Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Page: 228.

(7) Encyclopedia of Cultural Anthropology, Editior, David Levinson, Melvin Ember, New York, Henry Halt & co. 1994,

(8) IBID Page: 93

(9) IBID Page: 994

(10) Akbar S. Ahmad, Post Modernism and Islam, London, Roultedge, 1992, Page:10

(۱۱) تفصیلی بحث میشل فوکو پر راقم کے مضمون میں ملاحظہ کیجیے۔

(12) Richard Harland, Superstructuralis, London, Routledge, 1987, Page:124

(13) Encyclopedia of Cultural Anthropology. Page:994

(14) http://www.cloorando.edu/English.

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

جدیدیت اور مابعد جدیدیت ○

کیا موجودہ دور مابعد جدیدیت کا دور نہیں؟

غور طلب بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت ایک تاریخی دور بھی ہے، جس میں دنیا داخل ہو چکی ہے اُردو زبان بھی خواہ کسی ملک میں ہو، اس سے باہر نہیں۔ برقیاتی میڈیا کی یلغار سے پوری دنیا زیر و زبر ہو رہی ہے۔ نئی تکنیکی ایجادات، مصنوعی سیاروں، ترسیل و تبلیغ کی بڑھتی ہوئی سہولتوں، کمپیوٹر ٹیکنالوجی، کمرشل تقاضوں، صارفیت کی ریل پیل اور منڈی معیشت نے جہاں بظاہر نئی ترقیوں کے دروازے کھول دیے ہیں، وہاں مسائل بھی پیدا ہو رہے ہیں جن کا کوئی آسان حل سامنے نہیں ہے۔ فیصلوں کی طاقت اب، سیاسی قدر سے زیادہ 'کمرشل قدر' کے ہاتھوں میں آ گئی ہے۔ یہ معمولی تبدیلی نہیں۔ جس 'انفارمیشن ہائی وے' کا چرچا ہے ہم سب اس کی زد میں ہیں۔ خرید و فروخت، حصول علم، تجارت، ترسیل سب پر اس کا اثر پڑ رہا ہے۔ جب پوری زندگی، سماج کا ڈھانچہ، انسان کے رویے اور ثقافتی ترجیحات ہر چیز بدل رہی ہے تو کیا زبان و ادب اس فضا سے الگ ہیں؟ پھر ہمارے اپنے مسائل بھی کم لرزہ خیز نہیں، کشمیر کا مسئلہ، بابری مسجد کا المیہ، پنجاب کی صورتحال، بمبئی دھماکے اور فسادات، قبائلی پہاڑی علاقوں کے مسائل، بڑھتی ہوئی آبادی، سکے کی گرتی شرح، بے روزگاری، کرپشن، سیاسی قدروں کی پامالی۔ بہرحال یہ ایک مختلف تاریخی دور ہے اور اردو بھی اس دور میں سانس لے رہی ہے۔ خارجی عوامل تو سب زبانوں کے لیے ایک جیسے اور یکساں ہو سکتے ہیں۔ لیکن ثقافتی ادبی رویے ثقافت و ادب کے اپنے مزاج اور داخلی تحرک کی بنا پر طے پاتے ہیں۔ اردو میں ہرگز ضروری نہیں کہ مابعد جدیدیت کی تبدیلیاں مغرب کا چربہ ہوں یا یورپ کی زبانوں کا ظلِ ثانی ہوں۔ اردو میں رویوں کی تبدیلی اردو کے اپنے مخصوص ادبی حالات اور تخلیقی ضرورتوں اور تہذیبی مزاج و افتاد کی زائیدہ ہوگی اور سر دست غور طلب یہی ہے۔ نیز یہ تبدیلیاں فقط اردو ہی میں نہیں، ہندوستان کی دوسری زبانوں میں بھی ان کے اپنے اپنے

○ ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، دہلی، ۲۰۰۳ء

حالات کی رو سے رونما ہو رہی ہیں۔

مابعد جدیدیت ردِ عمل نہیں بلکہ کشادہ ذہنی رویہ ہے:

یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ جس طرح ترقی پسندی دقیانوسیت کی ضد تھی یا جدیدیت اور ترقی پسندی، سیاسی اور غیر سیاسی ایجنڈے کی بنا پر ایک دوسرے کی ضد تھیں، مابعد جدیدیت، جدیدیت کی ضد نہیں ہے۔ یہ دونوں سابقہ تحریکوں کی طرح Diametrically Opposed نہیں ہیں۔ مابعد جدیدیت بلاشبہ جدیدیت سے الگ بھی ہے اور اس سے انحراف بھی ہے لیکن اس میں لاحقہ 'مابعد' بے مصرف نہیں۔ یعنی زمانی اعتبار سے مابعد جدیدیت' جدیدیت کے بعد بھی ہے اور اس سے الگ بھی ہے۔ الگ اس معنی سے کہ اس کی ترجیحات کا انحراف اس کی حاوی ترجیحات سے ہے۔ گویا اس کے فلسفیانہ قضایا اس کے فلسفیانہ قضایا سے نمو کرتے ہیں اور اس کو سمجھنے کے لیے سابق کے قضایا کا حوالہ ضروری ہے۔ دوسرے لفظوں میں مابعد جدیدیت کی متعدد انحرافی ترجیحات جدیدیت کی ترجیحات کی ارتقائی صورت ہیں۔ یعنی ضروری نہیں کہ ہر ہر نکتے سے اختلاف کیا گیا ہو لیکن جن نکات سے اختلاف و انحراف کیا گیا ہے، وہ اس درجہ بنیادی ہے کہ مابعد جدیدیت کا نظریاتی کردار جدیدیت سے الگ قرار پاجاتا ہے۔

مابعد جدیدیت کی وحدانی تعریف ناممکن: بت ہزار شیوہ

ترقی پسندی کی طرح جدیدیت بھی نظریاتی اعتبار سے یک نوعی (Monolithic) اور وحدانی تھی۔ اس کی تعریف اور تعین آسان تھا۔ مابعد جدیدیت کے جو روپ اب تک سامنے آئے ہیں، اس کی بنا پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ مابعد جدیدیت نہ تو وحدانی ہے اور نہ یک نوعی۔ ترقی پسندی یا جدیدیت کا بنیادی محرک وحدانی نظریہ ادب تھا جس کو دو اور دو چار کی زبان میں بیان کرنا ممکن تھا۔ جدیدیت کے بعد جو فلسفۂ ادب سامنے آیا ہے اور ادبی تھیوری میں جو ترقی ہوئی ہے، اس کی کوئی نظیر سابقہ زمانوں میں نہیں ملتی۔ یعنی موجودہ زمانہ کسی ایک نظریہ ادب کا نہیں نظریہ ہائے ادب کا ہے: ساختیات ہو یا پس ساختیات، مظہریت ہو یا قاری اساس تنقید، تفہیمیت ہو یا ردِ تشکیل، نسوانیت ہو یا نئی تاریخیت، یہ سب ادبی نظریے کم و بیش اسی زمانے میں سامنے آئے ہیں یا ادب کی دنیا میں ان کا عمل دخل جدیدیت کے بعد ہوا ہے۔ ان نظریں کے نشو و نما اور فروغ کی کہانی عالمی سطح پر جدیدیت کی پسپائی کی کہانی ہے۔ ادھر کے بیس پچیس برس فلسفہ ادب میں کشمکش اور صف آرائی کے برس ہیں اور کئی مقامات پر یہ صف آرائی ہنوز جاری ہے۔ بہرحال مابعد جدیدیت سے ان نظریہ ہائے ادب کا ٹانکا بھڑا ہوا ہے اور اس اعتبار سے مابعد جدیدیت یک نوعی یا وحدانی نہیں۔ یہ متنوع اور تکثیری ہے۔ یعنی یہ واحد المرکز نہیں بلکہ کثیر المرکز اور رنگا رنگ ہے۔ نظریاتی اعتبار سے دیکھیں تو مابعد جدیدیت بت ہزار شیوہ ہے۔ ترقی پسندی اور جدیدیت تک ہمارے ذہن سیدھی سادی وحدانی تعریفوں کے عادی رہے ہیں۔ اس وقت ہماری

سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کی کوئی وحدانی یا فارمولا بند تعریف ممکن نہیں کیونکہ مابعد جدیدیت بنیادی طور پر فارمولے وضع کرنے یا ہدایت نامے جاری کرنے کے خلاف ہے۔

عام سوجھ بوجھ پر مبنی چلے آرہے فرسودہ مفروضات کو چیلنج:

ادھر فلسفہ معنی ہو یا کہ حقیقت، ساری ترقی اسی بات میں ہوئی ہے کہ حقائق وہ نہیں ہیں جو نظر آتے ہیں...... ہیں کو اب کچھ نظر آتے ہیں کچھ...... سوسیئر کا فلسفۂ لسان ہو یا ہوسرل کی مظہریت یا دریدا کی ردّ تشکیل، ان کا سیدھا وار عام سوجھ بوجھ پر مبنی یعنی Common Sense مفروضات پر ہے۔ ہوسرل کو سب سے زیادہ اصرار اسی بات پر تھا کہ Common Sense نے انسان کو اندھا کر دیا ہے، حقیقت ہرگز وہ نہیں ہے جو نظر آتی ہے۔ انسان نے اپنی عام سوجھ بوجھ کی بنا پر جو مفروضات گھڑ لیے ہیں۔ انھیں کے بل پر ہم جیتے ہیں حالانکہ وہ حد درجہ مغالطہ آمیز ہیں۔ صدیوں کے عمل نے انسان کو Common Sense کا اسیر بنا دیا ہے۔ چناں چہ نئے فلسفوں کا براہ راست چیلنج Common Sense کے خلاف ہے، جس کا سیدھا اثر فلسفہ ہائے ادب پر بھی پڑا ہے اور بہت سے سابقہ مفروضات ردّ ہو گئے ہیں، مثلاً معنی کا وحدانی ہونا، مصنف کا مقتدر ہونا یا متن کی خود مختاریت یا خود کفالت، ادب اور آئیڈیالوجی یا ادب اور تاریخ کے رشتے کی نوعیت وغیرہ۔ ان مباحث میں پہلے سے چلے آرہے مفروضات پر جو ضرب پڑی ہے، بہت سوں کو اس سے شدید صدمہ ہوتا ہے چونکہ ہم میں بہت سے سابقہ مفروضات کے اسیر ہیں اور ان سے ہاتھ اٹھانے کو تیار نہیں، اس لیے نئے قضایا نے جو نئی روشنی دی ہے، اس کو اکثر لوگ دیکھ ہی نہیں پاتے۔ تبدیلی کی نوعیت کو چوں کہ وہ سمجھ نہیں سکتے، اس لیے اکثر و بیشتر ان کا ردِّعمل یہ ہوتا ہے کہ تبدیلی گویا ہے ہی نہیں۔ مابعد جدیدیت کے اکثر قضایا چونکہ نئے فلسفۂ معنی اور نئے فلسفۂ حقیقت سے مربوط ہیں، اس لیے وہ احباب جو اپنی ناک سے آگے نہیں دیکھ سکتے، وہ اگر اپنے مفروضات تعصبات کے باعث نئے کو سمجھنے سے قاصر ہوں تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیے۔ اس کا ایک رخ یہ بھی ہے کہ نئی تھیوری بجائے خود اتنی صدمہ زا نہیں، جتنا صدمہ ان مفروضات کی شکست کے باعث پہنچتا ہے، جن کے ہم اسیر ہیں۔ مختصر یہ کہ مابعد جدیدیت کے قضایا وہ نہیں ہیں، جو ترقی پسندی یا جدیدیت کے ہیں یا سابقہ نظریوں کے تھے۔ جب تک ہم ان مفروضات سے دست بردار نہ ہوں گے۔ قدم قدم پر یہ مفروضات ہمارا راستہ روکیں گے اور ہم نئے کو سمجھ نہیں سکتے۔ مابعد جدیدیت کا چیلنج مشکل اور پیچیدہ اسی لیے ہے کہ ہم ایک غیر Common Sense سچویشن کو Common Sense مفروضات کی مدد سے، جو ردّ ہو چکے ہیں، سمجھنا چاہتے ہیں اور یہی وہ رویہ ہے جس کی نئے فلسفہ ہائے ادب شدت سے نفی کرتے ہیں۔ یہ بالکل ویسی بات ہے کہ جب تک انسان نے یہ سمجھنا چھوڑا تھا کہ زمین چپٹی ہے اس وقت تک وہ یہ یقین نہیں کر سکا کہ زمین گول ہے اور وہ گردش کر رہی ہے۔

فلسفے کی دو بڑی روایتیں اور نیا ریڈیکل نقطۂ نظر:

ان نکات کو ذہن نشین کر لینے کے بعد آیئے دیکھیں کہ فلسفے میں یہ صف آرائی ہوئی کیسے اور کیسے ادب قدم بہ قدم اس میں شریک رہا۔ افلاطون اور ارسطو سے کانٹ و ہیگل تک فلسفے کا سارا سفر دراصل شعور انسانی کو سمجھنے کا سفر ہے، جس پر زبردست جلا مارکس نے کی اور ارتقائے انسانیت کو مہمیز کر کے تاریخ کو موڑنا چاہا۔ ہیگل اور مارکس کے بالمقابل نطشے ہے جو بالکل دوسری بات کہتا ہے۔ یعنی ''ضروری نہیں کہ تاریخ کا سفر انسانی ترقی کی راہ میں ہو۔'' دیکھا جائے تو مارکس سے وہ تمام فلسفے وجود میں آئے جو انسانی ترقی میں اعتقاد رکھتے ہیں اور نطشے کے اثر سے وہ تمام فلسفے وجود میں آئے جو انسانی ترقی کو واہمہ قرار دیتے ہیں اور حقیقت کا دوسرا رخ دیکھنے پر مجبور کرتے ہیں۔ طرفہ لطیفہ یہ ہے کہ حقیقت کا دوسرا رخ دکھانے کے عمل میں خود مارکس بھی شریک ہے، کیونکہ مارکس نے تاریخ کے معمولہ Common Sense تصور کو بے دخل کر دیا اور اس کی کایا پلٹ دی۔ لگ بھگ اسی زمانے میں سوسیئر نے زبان کے مانوس تصور کو ہمیشہ کے لیے بے دخل کر دیا۔ ان بنیادی تبدیلیوں کے بعد تغیر کی ان قوتوں کو مہمیز کیا۔ ہوسرل کی مظہریت نے اور اس کے بھی بعد لاکاں، فوکو، بارتھ اور آلتھیوسے کی۔ غیر مقلدانہ پس ساختیاتی فکر اور جولیا کرسٹیوا اور دوسروں کی نسوانیاتی فکر نے اور Common Sense مفروضات کو پاش پاش کرنے اس تاریخی عمل کو انتہا تک پہنچایا۔ دریدا کی ردّ تشکیل نے جس مانوس کو نامانوس اور حاضر و غائب کو بیک وقت مسلسل گردش میں دکھا کر گویا تصور حقیقت اور معنی کی طرفوں کو ہمیشہ کے لیے کھول دیا اور ایک نئے ریڈیکل نقطۂ نظر کی طرح ڈالی۔

اس پس منظر میں دیکھیں تو نئے فلسفے کی رو سے سابق کی وہ تمام تحریکیں اور نظریے خواہ وہ کتنے باغیانہ اور انقلابی کیوں نہ رہے ہوں، وہ سب کے سب بشمول جدیدیت و ترقی پسندی جو اپنی ضابطہ بندی کرتے ہیں یا فارمولا سازی کرتے ہیں یا لائحہ عمل دیتے ہیں، کسی نہ کسی منزل پر ادعائیت کا شکار ہو جاتے ہیں، اس لیے تخلیقیت اور آزادی کے منافی ہیں۔ اس کی سب سے بڑی مثال جدلیت اساس مارکسیت تھی جو اسٹالینیت کی زد میں آ کر آزادی دشمن اور بے روح ہوتی چلی گئی۔ اردو میں ترقی پسندی نے جو اصلاً باغیانہ تحریک تھی، جب ضابطہ بندی اور سکہ بندی کا حصار کھینچا تو گویا خود ہی ادعائیت کے خنجر سے خود کشی کر لی۔ جدیدیت بھی مزاجاً اتنی ہی باغیانہ تھی۔ اس نے ادیب کی آزادی کا نعرہ بھی دیا، لیکن ابہام و اشکال کو فارمولا بنا کر اور اجنبیت اور مریضانہ داخلیت کو ایمان کا درجہ دے کر نیز سیاسی ڈسکورس کو یکسر شجر ممنوعہ قرار دے کر اور ادبی چھوت چھات کو فروغ دے کر۔ کیا جدیدیت بھی اپنی فارمولا زندگی کی بدولت خشک اور بے جان نہیں ہوتی چلی گئی؟ غلط یا صحیح، اس وقت صورت حال یہ ہے کہ مابعد جدید فلسفۂ ادب کی تقریباً تمام شاخیں نظریاتی ضابطہ بندی کے سخت خلاف ہیں اور کسی طرح کا نظام مرتب کرنے یا لائحہ عمل دینے کے حق میں

نہیں۔ادب ،آرٹ اور فلسفہ زندگی اور انسانی سوچ کے جزرومد سے جڑے ہوئے ہیں۔ چناں چہ تخلیقیت
زندگی کی طرح کسی نظریے یا فارمولے یا درجہ بندی کی تابع نہیں۔ یہ ایک ریڈیکل رویہ ہے، سابقہ مارکسیت
اور جدیدیت سے بھی زیادہ ریڈیکل جن کے ماننے والوں نے نظریوں کو خانہ زاد کرکے گویا ان کو بے روح
کردیا اور ان کی آزادی اور حرکیت کو ختم کرکے تخلیقیت کو نقصان پہنچایا۔ سوعجب نہیں کہ مابعد جدیدیت کے
متنوع اور رنگارنگ منظرنامے کی (جہاں ایک رنگ دوسرے کو کاٹتا ہے) کوئی ایسی تعریف متعین نہ ہوسکے جو
ترقی پسندوں یا جدیدیت پسندوں کی فارمولائی یا ضابطائی توقعات کو پورا کرسکے۔

میں یہ بات پورے وثوق سے عرض کرنا چاہتا ہوں کہ تھیوری یعنی ادبی نظریہ سازی یا فلسفۂ ادب
ایک مکمل مثالی (آدرشی) صورتحال ہے، یعنی Ideal State، جبکہ ادیب وشاعر اپنی تخلیقات میں اس کو اپنے
ذوق وظرف کی بناپر فقط جزوی طور پر انگیز کرتے ہیں اور جدت ونادرہ کاری وتازگی کی تلاش میں نئے تجربوں کا
سفر ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ یعنی نظریے سے ادب اور ادبی تجربوں سے نظریہ سازی تشکیل پاتی رہی ہے۔ یہ دوہرا
تخلیقی عمل ہے جو ایک دوسرے کا ایندھن بنتا رہتا ہے اور ہمیشہ جاری وساری رہتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ زماں
کی طرح رجحانات اور میلانات بھی تسلسل ہے۔ کہیں کوئی وقفہ یا مکمل انقطاع نہیں۔ نئے میں پرانا برابر ضم ہوتا
رہتا ہے اور پرانا بھی نیا ہونے کے عمل سے گزرتا رہتا ہے۔ اس لیے کسی زمانے کے ادب کو تمام وکمال کسی ایک
نظریے کا پابند سمجھنا اور اس سے ضابطہ بندی کی توقع کرنا ایک ایسا عمل ہے جس کو مابعد جدید ذہن سادہ لوحی ہی
قرار دے گا۔

جدیدیت کی چار شقیں اور ان کا ردّ:

البتہ ہر دور میں ایسے غالب رویے ضرور ملیں گے جن کی بنا پر ادبی ترجیحات کو Approximate
کیا جاسکتا ہے۔ یعنی قریب قریب اندازہ لگایا جاسکتا ہے ۔ان رویوں کا ذکر کرنے سے پہلے ان
Categories کو بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے، جن کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ Categories جدیدیت
کا امتیازی نشان تھیں اور اگر ان امتیازی نشانات کے باوصف کچھ اور امتیازی نشانات ایسے بھی وجود میں آگئے
ہیں جو ان کی نفی کرتے ہیں اور ان سے ہٹ کر ہیں تو خواہ اندازہ نہ ہو کہ کیا ختم ہوا کیا نہیں، اتنا تو پتہ چلتا ہی
ہے کہ کچھ اور ہو رہا ہے اور منظرنامہ بدل چکا ہے۔ واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کے پاس ایسا کوئی ایجنڈا نہیں
جیسا جدیدیت کے پاس ترقی پسندی کے خلاف تھا۔ مابعد جدیدیت کا مسئلہ سرے سے کسی کا اینٹی ایجنڈا ہے
ہی نہیں، اس کا مسئلہ زندگی اور انسان کا کرائسس ہے جس میں اکیلے جدیدیت کا ردّ کوئی مرکزی مسئلہ
نہیں، اس لیے کہ بدلی ہوئی ترجیحات اور کامن سنس کے چیلنج کے جدیدیت تو اپنے آپ ہی کالعدم ہوجاتی
ہے۔ بہرحال آیئے دیکھیں کہ جدیدیت کی وہ Categories کیا تھیں جن کو جدیدیت کی پہچان قرار دیا

گیا۔ اوّل یہ کہ فنکار کو اظہار کی پوری آزادی ہے۔ دوسرے یہ کہ ادب اظہارِ ذات ہے۔ تیسرے یہ کہ فن کی
تعینِ قدر فنی لوازمات کی بنا پر ہوگی نہ کہ سماجی اقدار کی بنا پر اور چوتھے یہ کہ فن پارہ خود مختار وخود کفیل ہے۔ کہا
جارہا ہے کہ یہ چاروں Categories آج بھی ترجیحی حیثیت رکھتی ہیں اور valid ہیں جبکہ ایسا نہیں ہے۔ آیئے
ان پر ایک نظر ڈالیں۔

سچائی یہ ہے کہ ان چاروں کا یا تو ردّ ہوچکا ہے یا ارتفاع ہوچکا ہے اور ان میں سے کوئی بھی
Category آج بھی اپنی سادہ شکل میں صحیح یا قابل قبول نہیں۔ وقت کی یہی وہ گردش ہے کہ جس کو ہم میں سے
بعض اپنے سابقہ مفروضات یا مضمر مفادات کی بنا پر سمجھنے سے قاصر ہیں۔ ادب کی آزادی کا نعرہ ترقی پسندی کی
کمٹ منٹ یا سیاسی ایجنڈے کی نفی میں دیا گیا تھا۔ دیکھا جائے تو آزادی کے اس نعرے کا مطلب سی پی آئی
کے منشور سے آزادی یا ماسکو نواز مارکسیت سے آزادی تھا۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ جہاں جدیدیت نے آزادیِ
اظہار پر زور دیا وہاں سیاسی موضوعات کو یکسر Downgrade کرکے گویا ہر طرح کے آئیڈیولوجیکل ڈسکورس
کو ادب سے خارج کردیا۔ اِکادُکا آوازیں اٹھتی رہیں لیکن عام منظرنامہ یہ تھا کہ آئیڈیولوجیکل ڈسکورس کو یکسر
نظروں سے گرا کر گویا ادیب کی آزادی کے مویدین نے تخلیق کی آزادی پر بالواسطہ پابندی لگادی کہ
آئیڈیالوجی کا رخ نہ کیجو، یہ سارے مسائل غیر ادبی ہیں۔ ایک طرح سے یہ بھی ہدایت نامہ وضع کرنے کا ویسا
عمل تھا جس سے ترقی پسند بدنام ہوئی تھی۔ آزادی کو مشروط بنا کر جدیدیت نے بھی وہی کیا یعنی ایں گناہیست
کہ در شہر شما نیز کنند۔ گویا جدیدیت کا آزادی اظہار کا نعرہ اصلاً ایک خوبصورت متھ تھا۔ ادھر نیا فلسفہ آزادی کے
بارے میں جدیدیت کی دی ہوئی مغالطہ آمیز لیک کو یکسر ردّ کرتا ہے اور آزادی کے مسئلے کو بالکل نئی سطح پر لیتا
ہے یعنی مسئلہ فقط اس موضوع یا اس موضوع کے ادبی یا غیر ادبی ہونے کا نہیں۔ آئیڈیولوجیکل ڈسکورس کے ردّ یا
قبول کا سوال تو تب پیدا ہو جب ادیب کو اس کا اختیار ہو۔ ادیب اور ادب تو خود آئیڈیالوجی کے اندر ہیں یعنی
متن آئیڈیولوجیکل فضا سے باہر ہے ہی نہیں۔ مزید یہ کہ جب ابہام واشکار واجنبیت وذات پرستی کا فارمولا بنایا
گیا تو یہ بھی ایک لیک تھی۔ جہاں لیک آئے وہاں آزادی کا فقدان لازمی ہے۔ مزید یہ واضح رہے کہ
آئیڈیولوجی فقط مارکسیت ہی نہیں، ہر نظریہ حیات یا ہر نظریۂ اقدار جس کی رو سے ہم گزران کرتے ہیں اور
زندگی کو جھیلتے ہیں وہ کسی نہ کسی آئیڈیولوجی سے مربوط ہے۔ گویا لکھنے والے کو اس کا احساس ہو یا نہ ہو، اس کی
کچھ نہ کچھ آئیڈیولوجیکل ترجیحات ضرورت ہوتی ہیں جو اس کے نظریۂ حیات میں ظاہر ہوتی رہتی ہیں اور اس
کے تخلیقی عمل کا حصہ ہوتی ہیں۔ مختصر یہ کہ ادب اور آرٹ میں ہی آئیڈیولوجی کی تشکیل اور ادب اور آرٹ میں کوئی
موقف خواہ وہ کتنا غیر آئیڈیولوجیکل محسوس ہو، وہ 'معصوم' ہو ہی نہیں سکتا یعنی آئیڈیولوجی سے عاری وہ ہی نہیں
سکتا۔ اور تو اور آئیڈیولوجی زبان کے اندر لکھی ہوئی ہے اور ادیب کے اظہار واسلوب کا پیرایہ تک آئیڈیولوجی

سے یکسر مبرا نہیں۔ پس واضح ہوا کہ ادب میں آزادی ہر ہر قدم پر مشروط ہے۔ غیر مشروط آزادی جس کا نعرہ جدیدیت نے دیا تھا اوّل و آخر ایک متھ ہے۔

دوسری بات یہ کہی گئی کہ ادب اظہارِ ذات ہے۔ حقیقتاً یہ شق ادیب کی آزادی والی پہلی شق کا لازمہ ہے اور اسی کی طرح دیکھنے میں تو خوش آئند ہے لیکن تضاد سے خالی نہیں۔ یہ دراصل اجنبیت Alienation یعنی لایعنیت اور لغویت کے معنی فلسفے کی خوش آئند (Euphemistic) شکل ہے۔ ادب میں داخلیت اور باطنی منظرنامے کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا، لیکن جدیدیت میں شکستِ ذات اور لایعنیت کی لے اس قدر بڑھائی گئی کہ ایک غیر صحت مند داخلیت کی تکرار ہونے لگی۔ زندگی کے فقط منفی پہلو پر زور دیے جانا اتنا ہی غلط ہے، جتنا فقط رجائی پہلو کا راگ الاپتے رہنا۔ مزید یہ کہ ذات پر ساری توجہ مرکوز ہو جانے سے ادب موضوعیت کا اسیر ہو گیا۔ قطع نظر اس سے کہ یہ بھی ایک کی لیک تھی اور آزادی کی نفی تھی، نہیں بھولنا چاہیے کہ یہ حد درجہ انفرادیت اور ذات پرستی یک گونہ بورژوائیت کا پہلو بھی رکھتی ہیں۔ نتیجتاً ادب ایک پُر تکرار داخلیت کا شکار ہو کر بڑی حد تک انسانی دردمندی اور اس تپش و حرارت سے محروم ہو گیا جو زندگی کے بے محابا عشق اور تڑپ سے پیدا ہوتی ہے۔

تیسرے یہ کہ اینگلو امریکی تنقید کی بنا پر خاصا زور اس بات پر دیا گیا کہ فن کی تعیینِ قدر فنی لوازم کی بنا پر ہوگی نہ کہ سماجی اقدار کی بنا پر۔ بظاہر اس سے زیادہ اچھی بات کہی ہی نہیں جاسکتی کیونکہ ادب کی تعیینِ قدر اگر ادبی قدر کی بنا پر نہیں ہوگی تو کس بنا پر ہوگی۔ یہ تو ایک مسلمہ امر ہے جو ہر ادب کے لیے شرط ہے خواہ سرسید تحریک کے زمانے کا ہو یا ترقی پسند دور کا یا جدیدیت کا۔ ادب اور غیر ادب میں مابہ الامتیاز بہر حال ادبی قدر ہی ہے۔ یعنی ادب کو ادب تو ہونا ہی چاہیے۔ اس میں فقط جدیدیت کی کیا تخصیص ہے۔ یہ امر تو مسلمہ ہے اور یہ بات تو محمد قلی قطب شاہ کی بارہ پیاریاں کے زمانے سے چلی آتی ہے۔ مزید یہ کہ میر کی شاعری ہو یا متنِ غالب، مضامینِ سرسید ہوں یا مسدسِ حالی یا اکبر کی شاعری، ان میں ادبی قدر ہے تبھی تو زندہ ہیں۔ ادبی قدر پر فقط جدیدیت کی اجارہ داری کیوں؟ جدیدیت میں اس پر اصرار اس لیے کیا گیا کہ ترقی پسندی نے ادب اور پروپیگنڈہ کی تمیز اٹھا کر گویا ادبی قدر کو تحلیل کر دیا تھا۔ اگرچہ بعض ترقی پسندوں نے بھی ادب کے فنی تقاضوں کا لحاظ کیا اور اعلیٰ درجے کا ادب پیش کیا، لیکن اس میں کلام نہیں کہ عام فضا یہ تھی کہ ادب سے اشتہار کا کام لیا گیا۔ پس یہ کمی اور کوتاہی تھی جو ترقی پسندی میں واقع ہوئی۔ بعد میں ادب کے ادب ہونے کے لیے اس کوتاہی کو دور کرنا شرط اوّل ٹھہرا تو اس میں جدیدیت کا کمال کیا ہے؟ ادب کو ادب تو ہونا ہی چاہیے۔ غرض ادبی قدر جدیدیت کا مابہ الامتیاز نہیں، یہ تو ادب کا مابہ الامتیاز ہے۔ اس Catergory میں جدیدیت کا اضافہ اس کی دوسری شق ہے، یعنی تعیینِ قدر سماجی اقدار کی بنا پر نہ ہوگی۔ واضح رہے کہ ایسا جولا ہے کہ ضد میں ہوا۔ ترقی پسند ادب بالعموم عوام، کسان مزدور، طبقاتی کش مکش پیداواری رشتے انقلاب انقلاب یعنی صرف موضوع ہی موضوع

الاپتے تھے۔ جدیدیت نے موضوع کے الاپ کی مخالفت کی تو موضوع کے ساتھ معنی کو بھی القط کر دیا گیا۔ کسی نے نہ سوچا کہ کیا ادبی قدر بے تعلق معنی ہے؟ اگر معنی زندگی یا سماج کے تجربے سے نہیں آتا تو کہاں سے آتا ہے؟ یعنی کیا فنی لوازم مقصود بالذات ہیں یعنی فن اپنا مقصود خود ہے، یعنی یہ قائم بہ معنی نہیں ہیں تو پھر ان کا تفاعل کیا ہے؟ یہاں اس وضاحت کی ضرورت ہے کہ ادبی قدر اور فنی لوازم بالکل ایک چیز نہیں ہیں۔ فنی لوازم وسیلہ ہیں ادبی قدر کا، فنی لوازم بجنسہ ادبی قدر نہیں ہیں۔ مثلاً تشبیہ واستعارہ وسیلہ ہیں حسن معنی کا جو ادب قدر ہے۔ یہ اگر حسن معنی میں شریک نہیں فقط تکنیکیں ہیں، یعنی لوازم محض ادبی قدر نہیں۔ سامنے کی مثال ہے کہ ناسخ اور ذوق نے بھی فنی لوازم کو برتا ہے اور خوب خوب برتا ہے، لیکن ان کے مقابلے میں میر و غالب کے یہاں لوازم حسنِ معنی کے فروغ وسیلہ ہیں اور ادبی قدر قائم کرتے ہیں جبکہ ناسخ یا ذوق کے یہاں یہ اپنا مقصود آپ ہو جاتے ہیں اور ان کا عمل فقط تکنیکی اور میکانکی رہ جاتا ہے۔ جدیدیت کے یک سُرے ہو جانے کی ایک وجہ یہ بھی رہی ہے کہ مقصود بالذات فنی لوازم کو ادبی قدر کا بدل سمجھ لیا گیا اور زیادہ توجہ عروض و آہنگ اور بیان اور تکنیکی ضرورتوں پر مرکوز ہوتی چلی گئی اور میکانکیت نے ادبی قدر کی جگہ لے لی جبکہ وسائل وسائل ہیں، وہ قدر نہیں ہیں۔ دوسرے یہ کہ معنی ہمیشہ ماندگی کے تجربے سے ثقافت سے یا سماج سے آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ادبی قدر مربوط ہے کہ جو ادبی وسیلہ معنی کے حسن کو جتنا زیادہ قائم کرتا ہے یعنی جتنی زیادہ تاثیر یا جمالیاتی اثر پیدا کرتا ہے وہ اتنا ہی زیادہ اہم ہے، ورنہ مجرد فنی لوازم مثلاً استعارہ یا علامت یا پیکر یا تشبیہ یا اوزان محض فنی تکنیکیں ہیں۔ یہ ادبی حسن کی افزائش کا وسیلہ اس وقت بنتی ہیں جب یہ معنی کا نظام قائم کرتی ہیں، ورنہ ذہنی ورزش سے زیادہ کچھ نہیں۔ جس شاعر کا نظامِ معنی یا جہانِ معنی جتنا تہہ در تہہ اور نیرنگِ نظر ہوگا، اتنا وہ فنکار بڑا ہوگا۔ ورنہ فنی لوازم تو ناسخ و ذوق کے یہاں بھی ہیں اور شاید کچھ زیادہ ہی ہیں لیکن افضل ٹھہرتے ہیں میر و غالب نہ کہ ناسخ و ذوق۔ ادبی قدر کا حسن معنی سے مربوط ہو کر عمل آرا ہونا اتنی کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ اس بارے میں کسی بحث کی گنجائش نہیں، تاہم مغالطہ اس شدومد اور پُر اعتماد طریقے سے پھیلا اور سماجی قدر کو (بوجہ مارکسیت) مذموم قرار دے کر اس قدر پیٹا گیا کہ کسی کا بھی دھیان اس طرف نہیں گیا کہ کلاسیکی سرمایہ تو الگ رہا، سرسید ہوں یا حالی یا اکبر ان کی ادبیت کی بحث میں تو سماجی قدر برابر شریک رہتی ہے، بلکہ ان کی ادبیت تو قائم ہی سماجیت اور قوم کے درد سے ہوتی ہے تو پھر جدید دور سے سماجی معنویت کا اخراج کیوں؟ کیا انسان کے سب دکھ درد اور مسائل حل ہو گئے ہیں؟ تعجب ہے کہ وہی لوگ جو کہتے تھے کہ معنی وحدانی ہے اور لفظ و معنی میں دوئی نہیں، اردو میں انھی نے ادبی قدر اور سماجی معنی کے افتراق پر اصرار کیا، گویا ایک سانس میں جو بات کہی دوسرے سانس میں اس کی تردید بھی کر دی۔ طرفہ لطیفہ ہے کہ اس نظریاتی تضاد پر کسی کو اچنبھا نہیں ہوا۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ وہی لوگ جو ادبی قدر کو بے تعلق معنی سمجھتے اور برتنے پر اصرار کرتے ہیں۔ غالب اور میر کی تفہیم و تشریح میں ان

شعرا کی ادبی قدر سے بحث کرتے ہوئے ان کو سب سے زیادہ توجہ حسنِ معنی کی گرہ کشائی پر کرنا پڑی۔ میر
وغالب کے یہاں حسنِ معنی خواہ وہ تصورِ عشق کا ہو یا تصورِ کائنات کا یا تصورِ انسان کا، کیا وہ اس زمانے کی مابعد
الطبیعیاتی، ثقافتی یا سماجی قدر سے ہٹ کر ہے؟

اب رہی چوتھی Category یعنی فن پارے کا خود مختار و خود کفیل ہونا تو اس بارے میں مَیں اپنی
کتاب میں اتنا لکھ چکا ہوں کہ مزید کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔ یوں بھی چونکہ یہ شق ادیب کی آزادی اور ادبی
قدر کے تصور سے جڑی ہوئی اور اسی موضوعیت (بورژوائیت) کی پیدا کردہ ہے، جس سے ابھی اوپر ہم بحث
کر آئے ہیں، مزید کچھ کہنے کی ضرورت بہت کم ہے۔ اگرچہ یہ بھی ایک خوش کلامی (Euphemism) ہے، لیکن
دیکھا جائے تو ادب کو سیاسی شعبدہ گروں سے بچانے کے لیے بیشک اس کی ضرورت بھی تھی لیکن اب تو یہ طے
ہے کہ فن خود آئیڈیولوجی کی تشکیل ہے اور فن پارے کا سفر تاریخ کے محور پر اور ثقافت کے اندر ہے، نیز معنی
وحدانی نہیں ہے یعنی معنی کی تعبیریں قرأت کے تفاعل سے بدلتی رہتی ہیں تو پھر فن کی کلی خود مختاری اور خود کفالت
کا بھرم اپنے آپ ٹوٹ جاتا ہے۔ غالب یا ناسخ کا متن معین ہے، لیکن ناسخ کی اہمیت کم ہوتی گئی ہے اور
غالب کی عظمت کا نقش روشن ہوتا گیا ہے، جبکہ متن وہی کا وہی ہے۔ ہر قرأت نئی توقعات اور قاری کے ذوق
وظرف و تجربے کی بنا پر ہوتی ہے اور اس میں ثقافتی ترجیحات اور تاریخ کا جزرومد شامل رہتا ہے۔ پچھلے تیس
برسوں میں نئے فلسفہ ادب کا سارا سفر فن پارے کی کلی خود کفالت کے بھرم کے ٹوٹنے کا سفر ہے۔ لیکن فن
پارے اور تاریخ کا رشتہ اس طرح سے دو اور دو چار کا بھی نہیں جیسا ہمارے ترقی پسند احباب سمجھتے تھے۔ بائیں
بازو کا نو مارکسی فلسفی آلتھیو سے بھی اس کا اقرار کرتا ہے کہ سماجی تشکیل میں ادب (یا آرٹ) ایک طرف
آئیڈیولوجی سے اور دوسری طرف سائنس و ٹیکنالوجی سے برابر فاصلے پر ہے۔ ادب ان دونوں سے الگ الگ
ہے، اس کے ساتھ ساتھ وہ دونوں سے متاثر بھی ہوتا ہے اور دونوں سے گریز بھی کرتا ہے اور دونوں سے آگے
بھی جاتا ہے۔ گویا ادب کی خود کفالت کی Category جہاں رد ہوئی وہاں اس کا ارتفاع بھی ہوا ہے۔

آپ نے دیکھا جدیدیت کی یہ ساری ترجیحیں اور شقیں یا تو رد ہوگئی ہیں یا بدل گئی ہیں۔ تبدیلی کا
یہ عمل ذہنی اور فکری عمل ہے جو تھیوری کی بحثوں میں نسبتاً خاموشی سے ہو رہا ہے۔ اس کے لیے نہ کوئی نعرہ بازی کی گئی
ہے نہ بغاوت کا پرچم لہرایا گیا ہے۔ یہ سیاسی مسائل نہیں، یہ فلسفۂ ادب کے مسائل ہیں اور فلسفۂ ادب یعنی تھیوری کی
سطح پر طے پا رہے ہیں۔ اردو میں ان مسائل کی تفہیم میں کچھ وقت لگے گا اس لیے کہ جب تک ہم سابقہ مفروضات
سے ہاتھ نہیں اٹھائیں گے اور مانوس Categories سے ہٹ کر سوچنے کے لیے (جنھیں ہم نے ایمان کا درجہ
دے رکھا ہے) خود کو تیار نہیں کریں گے ہم برابر مغالطوں اور خوش فہمیوں کا شکار ہوتے رہیں گے۔

◆•◆•◆

ڈاکٹر وزیر آغا

جدیدیت اور مابعد جدیدیت°

پچھلے دنوں اردو اکادمی دہلی کے زیرِ اہتمام مابعد جدیدیت کے موضوع پر ایک سیمینار منعقد ہوا۔
اس قومی سیمینار میں بھارت کے کونے کونے سے اردو کے ناقدین، شعرا اور کہانی کاروں نے بھرپور حصہ لیا اور
مابعد جدیدیت یعنی Post-Modernism کے اوصاف کی نشاندہی کرنے کے علاوہ مابعد جدیدیت کے حوالے
سے اردو کی مختلف اصنافِ ادب میں رونما ہونے والی تبدیلی کا بھی احساس دلایا۔ مابعد جدیدیت کی نشاندہی
کے سلسلے میں مختلف حضرات نے جو کچھ کیا، اس میں مندرجہ ذیل نکات زیادہ اہم تھے:

۱۔ مابعد جدیدیت، یاسیت کی فضا سے نکل کر نئے سماجی اور ثقافتی ڈسکورس میں شمولیت کا اعلان کرتی ہے۔
۲۔ مابعد جدیدیت کے زیرِ اثر تخلیق کار مکمل ذہنی آزادی کو روا رکھتا ہے۔ کسی طے شدہ فکری نہج کو قبول نہیں کرتا۔
۳۔ مابعد جدیدیت کا بیج اقتصادی، سماجی، سیاسی، ثقافتی اور ادب اور آرٹ کے حوالے سے مارکس کے خیالات میں ملتا ہے۔
۴۔ عربی اور فارسی کے ساتھ ہندوستانی روایات کے اثرات کی قبولیت......!
۵۔ استعاروں اور پیکروں کے ذریعے فطرت سے ایک ناگزیر تعلق!
۶۔ مابعد جدیدیت کی واضح خصوصیت ذہنی آزادی کی بحالی ہے، جو غیر مشروط وابستگی کو منہا کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔
۷۔ پلورلزم (Pluralism) مابعد جدیدیت کی خاص الخاص دین ہے۔
۸۔ مابعد جدیدیت کسی خاص نکتے پر مرتکز نہیں، اس کا دائرہ لامحدود ہے۔

° معنی اور تناظر، سرگودھا، ۱۹۹۸ء

مابعد جدیدیت (نظری مباحث) وجدانی، جبلی اور نفسیاتی تجربات کی رنگارنگی کی پیشکش!

سماجی آگاہی کے ساتھ ساتھ وجدانی، جبلی اور نفسیاتی تجربات کی رنگارنگی کی پیشکش!

۹۔ مابعد جدیدیت کسی اوپر سے لادے ہوئے نظریے یا رویے کی پیروی نہیں کرتی۔

۱۰۔ مابعد جدیدیت میں حقیقت نگاری بھی ہے اور تجرید وعلامت بھی۔ اساطیر بھی، فنٹاسی بھی اور

۱۱۔ سرّیت کے اثرات بھی۔

مابعد جدیدیت انحراف ہی کا نہیں، انجذاب کا بھی نام ہے۔

۱۲۔ ادب اور ثقافت کے رشتے کی مضبوطی!

۱۳۔ مابعد جدیدیت بین المتونیت کو اور ایک متن پر دوسرے متن کی تخلیق کے رجحان کو اہمیت دیتی

۱۴۔ ہے۔ معنی کی مرکزیت یا ادبی معیاروں کو فوقیت سے انکار کرتی ہے۔

۱۵۔ جڑوں کی تلاش اور تہذیبی حوالوں کی اہمیت کا احساس دلاتی ہے۔

ان کے علاوہ کچھ اور نکات بھی ضرور ہوں گے، مگر مجھے جو قابل ذکر نظر آئے ہیں، مَیں نے اوپر ان کی نشاندہی کردی ہے۔ آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ ان میں تکرار ہے۔ ایک ہی بات کو مختلف پیرایوں میں پیش کیا گیا ہے۔ بعض باتیں، مثلاً ہندوستانی روایات کے اثرات کی قبولیت یا فطرت کے اثرات قبول کرنے کا رویہ یا سماجی آگاہی کے ساتھ ساتھ وجدانی، جبلی اور معاشرتی تجربات کی رنگارنگی کی پیش کش ...... یہ سب باتیں تو مابعد جدیدیت کے دور سے پہلے اردو ادب میں داخل ہوگئی تھیں، البتہ جو باتیں کسی نہ کسی حد تک مابعد جدیدیت سے ہم رشتہ ہیں، وہ میں نے ان نکات سے اخذ کرلی ہیں مثلاً:

۱۔ ثقافتی ڈسکورس کی ابتداء اور جڑوں کی تلاش کا مسئلہ

۲۔ غیر مشروط وابستگی سے انحراف

۳۔ انجذاب

۴۔ ڈسکورس کے دائرے کی لامحدودیت

۵۔ ایک متن پر دوسرے متن کی تخلیق

۶۔ Pluralism

۷۔ معنی کی مرکزیت سے انحراف

آیئے یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ ان میں سے کس نکتے کا مابعد جدیدیت سے تعلق ہے، کس کا ہائی ماڈرن ازم سے اور کس کا جدیدیت سے!

ہمارے ہاں ثقافتی ڈسکورس اور جڑوں کی تلاش کا مسئلہ چھٹی دہائی کی ابتدا میں سامنے آیا جو مابعد جدیدیت سے پہلے کا دور ہے۔ بالخصوص پاکستان میں جڑوں کی تلاش کا مسئلہ اور ثقافتی پس منظر کو ابھارنے

کا عمل اس دہائی میں شائع ہونے والی دو کتابوں یعنی ''آگ کا دریا'' اور ''اردو شاعری کا مزاج'' میں نمایاں ہوا۔ متفرق مضامین کی حد تک بہت سے ادباء اور شعراء نے ثقافتی جڑوں کی اہمیت کا احساس بھی اس دور میں دلایا۔ بعض نے اردو ادب کی جڑوں کو برصغیر میں مسلمانوں کی آمد سے مگر بعض نے مزید نیچے اتر وادی سندھ کی قدیم تہذیب سے جڑا ہوا پایا۔ بحیثیت مجموعی ان ادباء کا رویہ عمودی اور Archaeological تھا۔ مغرب میں نارتھ روپ فرائی نے اساطیری فضا کے اندر جھانکا اور لیوی سٹراس نے سوسیور کی لسانی تھیوری کی روشنی میں اساطیر کی رنگارنگی اور تنوع کے اندر ایک بے حد قدیم ''مہا اسطور'' کو کارفرما پایا، جس کی حیثیت ''لانگ'' کی سی تھی۔ پس منظر میں ہمیں یونگ کے نفسیات بھی نظر آتی ہے۔ یہ وہ لوگ تھے جنھوں نے شعور کے عقب یا بطون میں لاشعور (فرائڈ) اور اجتماعی لاشعور (یونگ) کی نشان دہی کی۔ ساختیات نے جب شعریات کا ذکر کیا تو تخلیق کے اعماق میں ثقافتی خطوط سے عبارت ادبی مواد کی نشان دہی کی۔ Intertextuality کا آغاز ساتویں دہائی میں ہوا، بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ چھٹی دہائی کے آخری سالوں میں ہوا۔ ہمارے ہاں یہ نظریہ عام ہے کہ اردو میں اس کی ابتدا ۱۹۸۰ء کے لگ بھگ ہوئی۔ کیا واقعی؟

دوسرا نکتہ ''غیر مشروط وابستگی'' سے انحراف کا ہے جسے مابعد جدیدیت کا امتیازی وصف قرار دیا گیا ہے۔ اس ضمن میں کچھ سوچ بچار کرلی جائے تو اچھا ہے۔ مغرب میں ''نئی تنقید'' کو نہ صرف وکٹورین رویے سے انحراف قرار دیا گیا تھا، بلکہ اس ''غیر مشروط وابستگی'' کا ردعمل بھی تصور کیا گیا تھا جو مارکسی نظریے کے تحت عام ہو رہی تھی۔ ہمارے ہاں ۱۹۳۵ء کے لگ بھگ ''انگارے'' کی اشاعت اور اختر حسین رائے پوری کے ''مضمون'' سے غیر مشروط وابستگی کی ابتداء ہوئی۔[o] شروع شروع میں اسے ایک جدید رویہ گردانا گیا اور مارکسی اور غیر مارکسی ادبا میں تفریق نہ کی گئی، مگر جب ۱۹۴۷ء کے لگ بھگ مارکسی ادبا نے مارکسی نظریات سے غیر مشروط وابستگی کا کھلم کھلا اظہار کرکے ایک سیاسی رنگ اختیار کیا تو ادبا تقسیم ہوگئے۔ ترقی پسند تحریک کے مقابلے میں حلقۂ ارباب ذوق فعال ہوا جس کا انداز اور زاویۂ نظر مغرب کی ''نئی تنقید'' سے ہم آہنگ تھا۔ ''نئی تنقید'' نے مارکسی اور نفسیاتی نظریات، بلکہ ہر قسم کے خارجی اثرات کی دخل اندازی کے خلاف دیواریں کھڑی کیں۔ تخلیق کی خود مختاری اور آزادی پر زور دیا، اس کے انوکھے پن، مطلق العنانی، خود کفالت اور منظّم اکائی ہونے کا ذکر کرکے اسے ایک Verbal Icon کہا۔ وکٹورین دور میں مصنف کو تصنیف پر برتری حاصل تھی۔ ''نئی تنقید'' کے زمانے میں تصنیف، مصنف پر غالب آئی۔ مصنف کی کارکردگی غیر اہم قرار پائی اور خود تخلیق کو اس کے اجزا کی باہمی آویزش اور انجذاب کی روشنی میں ''پڑھا'' گیا۔ اس قرأت کو Close Reading کا نام ملا۔ لہٰذا ''غیر مشروط وابستگی'' سے انحراف کے جس رویے کو اردو اکادمی کے سیمینار میں مابعد جدیدیت کی دین قرار دیا

o اشارہ ہے، ''ادب اور زندگی'' کی طرف۔ یہ مضمون رسالہ اردو میں جولائی ۱۹۳۵ء میں چھپا تھا۔ (مرتب)

اردو میں اس رویے کوحلقہ اربابِ ذوق نے پروان چڑھایا۔
گیا ہے، وہ اصلاً نئی تنقید کی دین تھا۔
جہاں تک Pluralism کا تعلق ہے تو اس کے کھلے پن کا ایک مفہوم تو معنی کی کثرت ہے اور دوسرا
نظریات کی کثرت! معنی کی کثرت پر زور بھی ہمیں ''نئی تنقید'' میں ملتا ہے۔ ''نئی تنقید'' والے کسی ایک معنی کے
تابع مہمل نہیں تھے۔ ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ بھی مارکسی نظریے کے خلاف ایک ردِّعمل تھا، کیونکہ مارکسی
نظریہ ''واحد معنی'' کو جو نظریے کا زائیدہ تھا، اہمیت دیتا تھا، جب کہ نئی تنقید کثرت معنی کی موید تھی۔ پلورلزم کا
دوسرا مفہوم نظریات کی کثرت ہے ''نئی تنقید'' نظریات کی کثرت تو ایک طرف رہی خود نظریے کی دخل اندازی
کے بھی خلاف تھی۔ لہٰذا پلورلزم کے اس مفہوم سے اسے کوئی علاقہ نہیں تھا۔ البتہ جب نئی تنقید کے بعد ساختیات
کا چلن ہوا تو اس نے تخلیق کو اردگرد اور اندر باہر کی فضا سے لاتعلق نہ کہا۔ ساختیات والوں کا یہ موقف تھا کہ تخلیق
محض سطح پر کارفرما آویزش اور ٹکراؤ سے پھوٹنے والے معانی تک محدود نہیں ہے۔ تخلیق میں اصل چیز معنیاتی
گہرائی ہے۔ گویا Surface اور Depth میں ایک رشتہ قائم کر دیا گیا۔ ساختیات نے تخلیق کے اندر شعریات
(Poetics) کی کارکردگی کو اہمیت دی اور کہا کہ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کس طرح شعریات کی کارکردگی کو اہمیت
دی اور کہا کہ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کس طرح شعریات کی کارکردگی سے معانی کی تخلیق ہوتی ہے۔ خود
شعریات، کوڈز اور کونشنز کے حوالے سے ایک ثقافتی Inter Textual Construct تھی، لہٰذا نئی تنقید کی طرح
ایک بند کائنات ہرگز نہیں تھی۔ ساختیات ایک سائنسی رویہ تھا، جسے ہم Creed نہیں کہہ سکتے۔ یہ ایک طریق یا
Method تھا، جو مصنف کی نفی کر کے قاری کو نمایاں کرنے پر مصر تھا، کیونکہ قاری ہی شعریات کی اس کارکردگی کو
''پڑھ'' سکنے پر قادر تھا جو معانی کی تخلیق کا باعث تھی۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ ساخت کا نظریہ صرف ادب
تک ہی محدود نہ رہا بلکہ اس نے لسانیات سے جنم لے کر انتھروپولوجی، نفسیات، مارکسی، نظریات وغیرہ کو بھی مس
کیا۔ جس طرح چوتھی اور پانچویں دہائی میں ''نئی تنقید'' ایک مقبول نظریہ تھا، اسی طرح چھٹی دہائی میں
ساختیات بھی ایک Craze کی صورت اختیار کر گیا۔ اس کا بھی ردِّعمل ہوا جو پس ساختیات اور مابعد جدیدیت
کی صورت میں سامنے آیا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ نہ صرف معانی کی کثرت بلکہ تخلیق کی بنت میں نظری اور
ثقافتی ادغام کی صورت بھی مابعد جدیدیت سے پہلے ہی منظر عام پر آنے لگی تھی۔ لہٰذا Plurality اور ادغام کی
شروعات کو محض مابعد جدیدیت تک محدود کرنا شاید درست نہ ہوگا۔ البتہ اس میں کوئی کلام نہیں ہے کہ جس شے کو
Pluralistic Anarchy کہنا چاہیے، وہ مابعد جدیدیت ہی سے خاص تھی۔

اب کچھ ڈسکورس کے دائرے کی لامحدودیت کا ذکر بھی ہو جائے۔ اگر تو لامحدودیت کا مفہوم
زمانے کی سیاسی، سماجی، ثقافتی، علمی، نظریاتی اور ادبی کروٹوں کے پھیلتے ہوئے آفاق سے ہم رشتہ ہونا ہے تو یہ
بھی مابعد جدیدیت سے پہلے ہی وجود میں آ چکا تھا۔ چھٹی دہائی کے زمانے تک Genetic Code دریافت

ہو گئی تھی اور ایٹم کے نیوکلس میں ہڈرونز Hadrons اور کوراکس Quraks کی کارفرمائی دیکھ لی گئی تھی اور اس
''گہرائی'' کا کچھ تصور بھی مرتب ہو گیا تھا، جس کی کوئی تھاہ نہیں تھی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ نیوکلس کے اندر کوئی
End Particle نظر نہیں آ رہا تھا۔ مادہ یا Substance گویا غائب ہو گیا تھا، یا یوں کہیے کہ دریدا کے معنی کی
طرح مسلسل ملتوی ہوتا جا رہا تھا۔ ہر Trace کے اندر Traces دکھائی دے رہے تھے۔ اپنے زمانے میں بدھ
مت نے ''خواہش'' کے بارے میں کہا تھا کہ اندر سے خالی ہوتی ہے یعنی Bottomless ہے۔ اپنے وقت میں
موجودیت نے بھی ایک ''گہراؤ'' کا ذکر کیا تھا جو ڈانٹے کے Inferno کی یاد دلاتا تھا۔ مابعد جدیدیت کے دور
میں ساخت شکنی نے جب Abyss کا ذکر کیا تو اس تصور کے اندر بھی ''گہراؤ'' ہی کے Traces موجود
تھے۔ دوسری طرف کائنات کی حدود میں بھی پھیلاؤ در آیا اور کائنات اصغر اور اکبر، دونوں لامحدود قرار پائیں۔
ادب کے معاملے میں بھی کسی ایک نظریے سے منسلک ہونے کے بجائے ایک آزاد ڈسکورس میں شریک ہونے
کا منظر نامہ اُبھرا۔ جس Intertextuality کو تخلیق کی بنت کاری میں دیکھا گیا تھا، وہ باہر کے ڈسکورس میں بھی
کارفرما نظر آئی۔ طبیعیات، فلسفہ، نفسیات، مارکسیت، تاریخ، حیاتیات، عمرانیات، لسانیات اور دیگر علمی شعبے ہم
رشتہ ہو کر زندگی کی پُراسراریت کی کنہ میں جھانکنے پر مستعد دکھائی دیے، مگر ڈسکورس کی حدود کے پھیلنے کا یہ منظر
نامہ بھی مابعد جدیدیت کے زمانے سے پہلے ہی وجود میں آ گیا تھا۔ لہٰذا اسے محض مابعد جدیدیت تک محدود نہیں
کیا جا سکتا۔

رہا ایک متن پر دوسرے متن کی تخلیق کا مسئلہ تو اس کا اعزاز بھی ایک حد تک ''نئی تنقید'' اور بڑی حد
تک ساختیات کو ملنا چاہیے۔ ''نئی تنقید'' نے تخلیق کے ''واحد معنی'' پر معنی کی کثرت کے نظریے کو ترجیح دی تو
درحقیقت متن کے متوازی ایک اور متن تخلیق کرنے کے لیے راستہ ہموار کر دیا، تاہم ساختیات نے جب قاری
کو بہت زیادہ اہمیت دی اور اس کی قرأت کو ایک ایسا عمل قرار دیا جو متن کے مقابلے میں ایک اور متن تخلیق کرتا
ہے تو صورتحال تبدیل ہو گئی۔ اب یہ کہا جانے لگا کہ تخلیق کار تو محض ایک میڈیم ہے، جسے لکھت وجود میں آنے
کے لیے استعمال کرتی ہے، مگر جب یہ لکھت وجود میں آ جاتی ہے تو قاری اس کے ساتھ ''کھیلتے'' ہوئے ایک نیا
متن تخلیق کرتا ہے۔ گویا تخلیق کے علی الرغم ایک اور تخلیق کو وجود میں لاتا ہے۔ یوں مصنف کی کارکردگی پر خطِ تنسیخ
کھینچ دیا گیا۔ میں ذاتی طور پر ساختیات کی اس مصنف دشمنی کو یک طرفہ اور پایاب سمجھتا ہوں۔ اس کا زیادہ
تعلق اس نظریے سے ہے جس نے مرکزیت اور Cogito کو مسترد کر کے لامرکزیت اور ''رشتوں کے جال''
کے تصور کو پیش کیا تھا۔ خود ''نئی تنقید'' نے بھی مصنف کے مقابلے میں قاری کو اہمیت دی تھی، لیکن ساختیات نے
تو مصنف کو تصنیف سے باہر کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی۔ اصل بات یہ ہے کہ کہ تخلیق میں تین کردار حصہ لیتے
ہیں: مصنف، متن اور قاری! مصنف تصنیف کے تار و پود میں اس طور رواں دواں ہوتا ہے جیسے لانگ، پیرول

کے اندر! مصنف کو منہا کردیں تو اس کا مطلب پیرول سے لانگ کو منہا کرنا قرار پائے۔ جہاں تک قاری کا تعلق ہے تو اس کا کام تخلیق کو کھول کر اسے از سر نو مرتب کر کے اس کی قلب ماہیت کرنا ہے اور یہ اس کا ایک اہم رول ہے۔ خود متن بھی بعض اوقات مصنف کی گرفت سے نکل کر لمحہ بھر کے لیے مطلق العنان ہو جاتا ہے۔ گویا یہ تینوں کردار اپنا الگ الگ وجود رکھتے ہیں۔ تاہم تخلیق ان میں سے کسی ایک کارکردگی کا نتیجہ نہیں بلکہ ان کے انضمام (بعض اوقات آویزش) اور Intertextuality کی زائیدہ ہے۔ مگر خیر یہ تو ایک جملہ معترضہ تھا۔ کہنا میں یہ چاہتا ہوں کہ متن پر ایک اور متن کی تخلیق کا مظاہرہ فقط مابعد جدیدیت کے دور میں نہیں ہوا۔ یہ اس سے پہلے ہی نظر آنے لگ گیا تھا۔

آخری نکتہ، معنی کی مرکزیت سے انحراف ہے۔ سیمینار میں پروفیسر ابوالکلام قاسمی نے اس نکتے پر خاص توجہ دی کہ مابعد جدیدیت، معنی کی مرکزیت اور ادبی معیاروں کی آفاقیت سے مکمل انکار کرتی ہے۔ میرے نزدیک یہ واحد نکتہ تھا جو مابعد جدیدیت کے امتیازی اوصاف میں سے ایک ہے۔ دیگر بیشتر نکات کسی نہ کسی حد تک مابعد جدیدیت کے پہلے کے ادوار سے ہم رشتہ نظر آتے ہیں۔

اس مقام پر یہ ضروری محسوس ہوتا ہے کہ مابعد جدیدیت کے امتیازی پہلوؤں کی نشان دہی کر دی جائے۔

مابعد جدیدیت کے موضوع پر اردو اکادمی دہلی کے سیمینار میں زیادہ زور اس بات پر تھا کہ مابعد جدیدیت "نئی تنقید" کو مسترد کرتی ہے۔ حالاں کہ نئی تنقید کا استرداد تو ساختیات نے کر دیا تھا۔ مابعد جدیدیت (جس کا اہم ترین لکھاری دریدا کو کہا گیا ہے) نے دراصل ساختیات سے انحراف کیا۔ دوسرے لفظوں میں سیمینار میں مابعد جدیدیت کو ماڈرن ازم کا ردِ عمل قرار دیا گیا نہ کہ ہائی موڈرن ازم (High Modernism) کا! واضح رہے کہ بیسویں صدی کی مغربی فکر (بالخصوص ادب کے حوالے سے) تین ادوار میں منقسم نظر آتی ہے۔ پہلا دور ماڈرن ازم کا ہے، جس میں "نئی تنقید" کو فروغ ملا۔ خود "نئی تنقید" وکٹورین نقطۂ نظر سے (جو مرکزیت کا موید تھا) انحراف کا درجہ رکھتی تھی۔ اس کے بعد چھٹی دہائی میں ہائی موڈرن ازم کو فروغ ملا اور اس کی علم بردار "ساختیات" تھی۔ ساختیات نے "نئی تنقید" کے مخصوص رویے سے انحراف کیا اور تخلیق کو Verbal Icon کی جکڑ سے آزادی دلائی۔ نیز اندر اور باہر کی دنیاؤں سے تخلیق کے "تعلق" کو اجاگر کیا۔ چھٹی دہائی کے آخری ایام میں مابعد جدیدیت کے دور کا آغاز ہوا جو پس ساختیات یعنی Post-Structuralism کا دور بھی تھا اور یہ آغاز دریدا کے اس مشہور مضمون سے ہوا، جس میں اس نے مغربی فکر کے Logocentrism کے نظریے کو پوری طرح مسترد کر دیا۔ لامرکزیت اس کا موقف تھا۔ اس نے آزاد کھیل یعنی Free Play پر زور دیا لیکن اس طرح کے آزاد کھیل پر نہیں، جس کا ذکر کانٹ نے کیا تھا کہ وہ "دنیا کے اندر" ہو رہا ہے۔ دریدا کا آزاد

کھیل اصلاً "دنیا کا آزاد کھیل" تھا۔ اس نے مرکزی کی Ontological بنیاد پر کاری ضرب لگائی اور فرق Differance کی اہمیت کا احساس دلایا۔ منطق فرق کے عنصر پر زور دیتی ہے، جبکہ ادب، مشابہت اور مماثلت پر! اس اعتبار سے دریدا کا رویہ منطقی تھا نہ کہ ادبی۔ اس نے فرق کے علاوہ معنی کے التوا کا بھی ذکر کیا۔ ساخت شکنی کا یہ عمل گہراؤ کے اندر اترنے (بلکہ گرنے) اور مسلسل گرتے چلے جانے کا عمل ہے۔ ساخت شکنی دراصل ہست کو ایک گورکھ دھندا یعنی Labyrinth متصور کرتی ہے، جس میں پھنسا ہوا شخص محسوس کرتا ہے کہ وہ گہراؤ کے اندر ہی اندر گر رہا ہے۔ یہ گہراؤ اصلاً معنوی سطح کا پیچھے ہی پیچھے اترتا ہوا ایک سلسلہ ہے۔ یہ معنوی سطح گہراؤ کے اندر معنی کی ایک اور سطح یا تھاہ کو وجود میں لاتی ہے مگر ساخت شکنی کا عمل اس سطح کے اندر ایک Fault یا Raputure یا شگاف دریافت کر کے Deconstruct کرتا ہے اور معنی لڑھک کر اس سے نچلی سطح پر چلا جاتا ہے مگر ساخت شکنی کا عمل یہاں رُک نہیں جاتا۔ وہ نچلی سطح پر پہنچ کر اسے بھی Deconstruct کر دیتا ہے اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے۔ نہ تو معنی ہی کو آخری سطح نصیب ہوتی ہے اور نہ ساخت شکنی کا عمل ہی رکتا ہے۔ یہ کائنات ایک گورکھ دھندا ہے جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں۔ لکھت کو متکلم لفظ پر فوقیت حاصل ہے اور لکھت کسی باہر کے تناظر کی مطیع نہیں ہے۔ یہ ایک طرح کا زوال (Fall) ہے، جس میں لکھت اپنے اندر ہی اندر اترنے کا منظر پیش کرتی ہے۔ یوں دریدا نے مغربی فکر میں Presence of Metaphysics کو یکسر مسترد کر دیا اور بین المتونیت پر زور دیا، جس کا مطلب یہ نہیں تھا کہ ایک متن کو دوسرے متن کے سامنے رکھ کر پڑھا جائے بلکہ یہ کہ ہر متن پہلے ہی ایک Intertextual Construct ہے۔ دریدا کے نزدیک ساختیات، مظہریت Phenomenology اور ہیئت پسندی...... یہ سب مغرب کے مابعد الطبیعیاتی فکر کی زائیدہ بھی ہیں اور علم بردار بھی!...... ساختیات کے مطالعے کے بعد میں اس نتیجہ پر پہنچا تھا (اور اس کا ذکر میں اپنے متعدد مضامین میں کر چکا ہوں) کہ ساختیات نے دراصل "مرکز" کو نیست و نابود نہیں کیا بلکہ "لامرکزیت" کو ایک برتر مرکزیت کی صورت میں دیکھا جو ایک طرح کا صوفیانہ مسلک تھا۔ یعنی جزو "کل" کا محض طواف نہیں کرتا، بلکہ خود جزو میں پورا کل سمایا ہوتا ہے۔ دریدا کے لیے یہ بات قابل قبول نہیں تھی، وہ تو لکھت کو ایک Labyrinth قرار دیتا تھا، جس کا نہ تو کوئی مرکزہ تھا، نہ پینڈا، نہ ساخت! جس کے اندر لامرکزیت، فرق اور التوا کے ساتھ ساتھ معنی کی حتمیت سے مکمل انکار بھی مضمر تھا۔ گورکھ دھندا لکھت کو ہمارے سامنے ایک گہراؤ کے طور پر پیش کرتا ہے اور ہم معنی کے اس آزاد کھیل (یا جنگ) میں مبتلا نیچے ہی نیچے گرتے چلے جاتے ہیں۔ یہ Apocalyptic رویہ مابعد جدیدیت کا بنیادی رویہ ہے۔ اب اگر اس ساری صورت حال پر ایک نظر ڈالیں تو صاف محسوس ہوگا کہ نئی تنقید نے معنی کی کثرت پر زور دیا، ساختیات نے کثیر معانی کی پیدائش Strategy پر غور کیا، جب کہ ساخت شکنی نے معنی کی Absence پر زور دیا اور Absence کا یہ تصور دراصل مرکزیت، منطق، سماجی شیرازہ بندی اور

قدروں کی موجودگی پر خطِ تنسیخ کھینچنے کا تصور تھا۔لہٰذا جب بھی مابعد جدیدیت کا ذکر آئے تو ہمیں اس کو جدیدیت کا مدمقابل قرار دینے کے بجائے ہائی موڈرن ازم کا ردِّعمل قرار دینا چاہیے۔

مابعد جدیدیت کیا ہے؟ اوپر اس کا کچھ ذکر ہوا۔ کچھ عرصہ پہلے میں نے اس موضوع پر انگریزی میں ایک مقالہ لکھا تھا' جو میری کتاب Symphony of Existence میں شامل ہے۔ میں یہاں اس مقالے سے ایک اقتباس پیش کرتا ہوں کہ مابعد جدیدیت کے امتیازی اوصاف سامنے آجائیں:

"Modermism had logic of its own. It stood for the possibility of systematic knowledge and the existence of an individual ego. High modernism also stood for the posibility of systematic knowledge but its stress was on the structuring and not on the individual self of the author; Post Modernmism decimated the individual subject and declared that systematic knowledge was not possible. For post- modernism the individual subject was a thing of the past. It now stood decimated and fragmented. Along with the individual subject the concept of humanism was also destroyed. The human subject which had hitherto enjoyed a role as an historical agent collectively engaged in making life meaningful and rational, suddenly found himself encapsulated in a maze of absurdity. With the death of the Cogitio or the Transcendental Signified or the PRESENCE, the Western man found himself entrapped in labyrinth where meaning alluded him constantly. There was perpetual regression of meaning, the state of 'becoming' now appeared as a play of forces, histories and fragments.

مابعد جدیدیت کا مطالعہ کریں تو اس کے مندرجہ ذیل پہلوؤں سے تعارف حاصل ہوتا ہے۔

(۱) منضبط علم کا حصول ناممکن ہے۔

(۲) Subject کی اکائی پارہ پارہ ہے۔

(۳) انسان دوستی کا تصور ایک قصۂ پارینہ ہے۔

(۴) ماورائیت اور مابعد الطبیعیاتی تصورات سے نجات پانا ضروری ہے۔

(۵) گم شدہ ابتداء (Origin) کی تلاش بے سود ہے۔

(۶) شگاف اور عدم تسلسل کی جانکاری لازمی ہے۔

ویدانت اور تصوف نے نظر آنے والی حقیقت کو "مایا" یا فریب نظر قرار دیا تھا اور کہا تھا کہ اصل حقیقت ازلی وابدی ہے، تقسیم اور تفریق سے ماورا ہے، یکتائی اور وحدت کی علم بردار ہے۔ دوسری طرف مابعد جدیدیت بالخصوص دریدا نے ازلی وابدی حقیقت سے انکار کیا، مرکزیت کے تصور کو مسترد کیا اور وہ جسے مایا یا فریب نظر کہا گیا تھا، اسے اصل حقیقت جانا، مگر ساتھ ہی یہ بھی کہا کہ یہ ایک گورکھ دھندا ہے۔ ایک ایسا بے مقصد، بے سمت اور لامتناہی "آزاد کھیل" ہے جس میں معنی ہمہ وقت ملتوی ہو رہا ہے۔ اصلاً یہ تصویر اور ڈانٹے کے جہنم کی ہے جو ایک ایسا گھراؤ ہے جس کی کوئی تھاہ نہیں ہے اور چونکہ جہنم کا یہ تصور مغرب کی سائیکی کا غالب جزو ہے، لہٰذا جب کبھی کوئی بحرانی صورت حال وجود میں آئی ہے تو یہ تصور بھی اُبھر کر سامنے آ گیا ہے اور مغرب والے زوال آدم، قدروں کے انہدام، بے معنویت اور گھراؤ کے اندر معلق ہو جانے کے تجربے کو بیان کرنے لگے ہیں۔ دریدا اور اس کے حوالے سے مابعد جدیدیت نے یہی کچھ کیا ہے۔

♦•◆•♦

پروفیسر ابوالکلا

مابعد جدید تنقید: اصول اور طریقِ کار کی جستجو°

مابعد جدید تنقید کے اصول اور طریق کار کی تلاش و جستجو کا عمل اس وقت تک معنی خیز اور منطقی بنیادوں پر استوار نہیں ہوسکتا جب تک اس کے زمانی سیاق وسباق کا تعین نہ کرلیا جائے۔ مابعد جدیدیت کیا ہے؟ کیا مابعد جدید صورتِ حال جدیدیت کے ادبی میلان کے متوازی کسی ادبی رویے کو نشان زد کرتی ہے اور کیا مابعد جدید تصورادب کے مختلف، متنوع اور قدرے منتشر عناصر کو تنقیدی ضابطے کے طور پر استعمال کیا جاسکتا ہے؟ یہ سوالات بنیادی نوعیت کے ہیں اور ان ہی سوالات کا سامنا کر کے ادب اور تنقید کے بدلتے ہوئے منظرنامے کی مدد سے تنقیدی طریق کار کی ضابطہ بندی کی جاسکتی ہے۔اس لیے پہلے اس بات کو سمجھنا ضروری ہے کہ جدیدیت کے زیر اثر مرتب ہونے والے تنقیدی رویوں کے اساسی محرکات کیا تھے، اور ان محرکات کے نتیجے میں ادبی اظہار کے وہ کون سے پہلو نظر انداز کیے جاتے رہے ہیں جن کی تلافی مابعد جدید تنقیدی طریق کار سے کی جاسکتی ہے؟ اس ضمن میں جدیدیت کے نظری مسائل کا ذکر ضروری ہے تا کہ مابعد جدیدیت کی حدود کا تعین کیا جاسکے۔ اگر آپ جدیدیت کے نمایاں عناصر کی نشاندہی کریں تو سیاسی وابستگی سے انکار اور کسی مخصوص سیاسی یا سماجی رویے کی رہنمائی قبول نہ کرنے پر اصرار کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ جدیدیت آزادی رائے اور آزادئ فکر پر زور دیتی ہے، فنی شعور پر کسی قسم کی پابندی گوارہ نہیں کرتی۔ جدیدیت کو قاری سے رابطے سے زیادہ تخلیق کار کے تخلیقی شعور کی سچائی پر اصرار ہے۔ جدیدیت کے زیر اثر ہمارے ادب میں اشاریت اور علامت پسندی کی تہہ داری کی وکالت کی گئی۔ ادب کو جانچنے اور پرکھنے کے لیے غیر ادبی معیاروں سے اجتناب برتا گیا، اور چونکہ جدید موضوعات کے ساتھ جدیدیت نے نئے اسالیب کا بھی تقاضا کیا اس لیے تجربہ پسندی کو جدیدیت میں غیر معمولی اہمیت حاصل ہوگئی۔ لیکن فکری طور پر اگر کوئی نقطۂ نظر یا فلسفیانہ پس منظر جدیدیت میں موجود رہا تو وہ وجودی فکر کا پس منظر تھا۔ وجودیت کے علاوہ بیسویں صدی کے اوائل تک نمایاں ہونے

° بادبان، کراچی، شمارہ ۵

والے فکری اور فنی رویوں میں ماورائے حقیقت نگاری، پیکر تراشی، مکعبیت اور علامت نگاری جیسے رجحانات سے بھی جدیدیت نے خاطر خواہ استفادہ کیا...... جدیدیت کے ان تمام نمائندہ عناصر سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ترقی پسند ادبی نقطۂ نظر کے مقابلے میں جدید تصورِ ادب میں ذاتی اور داخلی حوالے نمایاں رہے۔ ترقی پسندوں کی جانب دار سیاسی وابستگی کے مقابلے میں جدیدیت نے سیاسی وابستگی کو یکسر مسترد کیا۔ براہ راست طرزِ اظہار اختیار کرنے کے بجائے فن پارے میں تہہ داری اور دبازت پر اصرار کیا۔ جس کا لازمی نتیجہ تھا کہ استعارہ سازی اور علامت نگاری جیسے ادبی طریق کار کو حد درجہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ زبان، اسلوب اور تکنیک کو مواد اور موضوع سے زیادہ اسی خاطر اہمیت حاصل ہوئی کہ علامتی اظہار سے معنوی زرخیزی کے امکانات میں اضافہ ہوسکتا تھا۔ لیکن یہ پورا تصورِ ادب معنی اور مفہوم کی تحشیریت پر مرکوز تھا اور اس میں زبان کو حقیقت کے عکس یا اظہار حقیقت کے تہہ دار وسیلے کے طور پر استعمال کیا گیا۔ اس نقطۂ نظر کا ایک مطلب یہ بھی ہوا کہ حقیقت سے ہمارا رشتہ لازمی طور پر قائم رہے اور زبان خارجی حقیقت کا عکس پیش کرنے یا حقیقت کے اظہار کا موثر وسیلہ بنی رہے۔

مابعد جدید تصورِ ادب نے سب سے بڑا اور سب اہم سوال خارجی حقیقت یا واقعات، تجربات یا مشاہدات کے حقیقی روپ اور زبان کے ذریعہ پیش ہونے والے روپ کے بارے میں اٹھایا۔ اس لیے زندگی کے لسانی اظہار کے درمیان جس نوع کی خلیج حائل ہے وہ بڑی اہمیت اختیار کرگئی۔ مابعد جدیدیت نے معروضی صداقت کے تصور پر ہی سوالیہ نشان قائم کردیا۔ چناں چہ صداقت یا زندگی کی معروضیت ہی ادب کے حوالے سے معرض بحث میں آگئی۔ زبان کے رول کے بارے میں جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مابین یہ وہ بنیادی حد فاصل ہے جس کو اگر اس گفتگو میں پیش نظر نہ رکھا جائے تو ادب یا ادبی اظہار کی سطح پر ہمارا نقطہ ارتکاز مابعد جدید ادب کے بجائے مابعد جدید سماجی یا ثقافتی صورتحال سے مربوط ہوجائے گا جو اس گفتگو میں ہمارا بنیادی سروکار نہیں۔ ہر چند کہ ضمنی اور ثانوی سطح پر مابعد جدید صورتحال بھی زیر بحث آسکتی ہے۔ اس ضمن میں یہ بات بھی خارج از بحث نہیں کہ مابعد جدیدیت کی اصطلاح اپنے لغوی معنوں میں ان ادبی رویوں کو نشان زد کرتی ہے جو زمانی اعتبار سے جدیدیت کے بعد کے رویے ہیں۔ شاید اسی باعث اردو کے متعدد نقادوں نے ''جدید'' کے لفظ کو معاصر، موجود، اور نئے کے مترادف کے طور پر استعمال کیا ہے۔ لیکن چونکہ کہ اردو میں جدیدیت کا میلان ترقی پسند ادبی نظریے کے بعد اور اس کے ردّ عمل میں سامنے آیا اس لیے زمانی طور پر نئے پن اور عصری ادبی رویے کے لیے اس اصلاح کا استعمال زیادہ موزوں معلوم نہیں ہوتا جہاں تک مابعد جدیدیت کے بعد کے زمانی حوالے کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ لیوتار نے ادبی اصطلاح کے طور پر ماقبل اور مابعد کے لفظوں سے کسی نوع کی زبانی تفریق کو تہذیبی تاریخ کے لیے بے معنی قرار

کے باعث ہم اکثر اس زمانہ حال کو نظرانداز کرنے کے مرتکب ہوتے ہیں جو زمانی تسلسل کے لیے صحیح تناظر فراہم کرتا ہے۔
مابعد جدیدیت (نظری مباحث) دیا ہے۔اس لیے اس کے خیال میں مابعد اور ماقبل پر زور دینے

تاہم مابعد جدیدیت کی ادبی اور ثقافتی اصطلاح حتمی طور پر جدیدیت کے خلاف کسی ردِعمل کو سامنے نہیں لاتی۔ بلکہ ایسا بھی ہوا ہے کہ جدیدیت کے زیرِ اثر ابھرنے والے بعض رویوں نے جو ادب تخلیق کیا وہ بھی بعد میں مابعد جدید کہلایا۔ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدیدیت کے بنیادی فن پاروں کے طور پر بہت سے ایسے متون کا نام لیا جاتا ہے جو کسی زمانے میں جدیدیت کی شناخت تصور کیے جاتے تھے۔ اگر ایسا ہے تو اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ جدید تنقید کے نظریہ سازوں نے جدیدیت کے اندر مابعد جدیدیت کے ان عناصر کو اپنی تحریروں میں کیوں کر نمایاں نہیں کیا جن کو جدیدیت کے مساوی یا متوازی رویے کی حیثیت حاصل ہوسکتی تھی۔ پھر یہ بھی ہے کہ جدیدیت نے تعینِ قدر کے جن آفاقی اصولوں پر انحصار کیا ان اصولوں کا اطلاق اپنے آپ غیر آفاقی، تاریخی، نسلی یا علاقائی حوالوں سے صرفِ نظر کرنے کی صورت میں نمودار ہوا۔ اس بات کو اس طرح سمجھا جاسکتا ہے کہ جدید تنقید کی ضابطہ بندی نے شعوری یا غیر شعوری طور پر معاصر ادب کے ان عناصر کو التواء میں ڈالنے کی کوشش کی جن عناصر کو آج مابعد جدید عناصر کے طور پر نمایاں کیا جارہا ہے، اور ان سے مربوط دوسرے عناصر کی تشکیل کے ذریعہ مابعد جدیدیت کی شعریات مرتب کی جارہی ہیں۔ مثال کے طور پر سیاسی یا سماجی عدم وابستگی کا مسئلہ مابعد جدیدیت کے لیے اہم نہیں رہ گیا، آزادیٔ فکر کو مطلق قدر کے طور پر تسلیم کیا گیا مگر اس کا رشتہ زبان سے جوڑنے کی کوشش کی گئی۔ قاری سے رابطے کو جس طرح جدیدیت نے ثانوی حیثیت دے رکھی تھی مابعد جدید تصورِ ادب نے صرف یہ کہ قاری کو نظرانداز نہیں کیا بلکہ اس کے تاثر یا ردِعمل کے بغیر متن کے معنوی عمل کو نامکمل قرار دیا۔ جہاں تک ادب کو ادبی یا غیر ادبی معیاروں پر پرکھنے کا سوال ہے تو اس نئے میلان نے ادبی اور غیر ادبی معیاروں میں کوئی تفریق قائم کرنے کی کوشش نہیں کی۔ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدید بلکہ مابعد ساختیاتی رویے کے ادبی اور غیر ادبی اظہار میں حد فاصل قائم نہ کرنے کے طریق کار پر ادبیات اور شعریات کے ماہرین سب سے زیادہ معترض نظر آتے ہیں۔ مابعد جدید ادب میں جدیدیت جیسی تجربہ پسندی کو اس حد تک سیال اور لچک بنا دیا گیا ہے کہ اس رویے کا پورا انحصار زبان کے ذریعے حقیقت یا واقعیت یا مدلول کی تخلیق پر مرکوز ہے۔ لیکن ان تمام متوازی، مماثل اور غیر متوازی، غیر مماثل پہلوؤں کے مقابلے میں مابعد جدیدیت نے، جدیدیت کے زیرِ اثر غیر معمولی اہمیت اختیار کر لینے والی علامت پسندی سے الگ رویہ اختیار کیا۔ جس کی وجہ سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ مابعد جدید تصورِ ادب علامت کی معنی خیزی کے بالمقابل ادب میں زبان اور مدعا کے باہمی رشتے کو قطعی اور حتمی نہیں قرار دیتا۔ اس رویے کے مطابق ادب میں زبان کی تشکیل وتعمیر کی اپنی آزاد اور خود مکتفی منطق ہوتی ہے اور یہی منطق یہ طے کراتی ہے کہ زبان کے وسیلے سے قاری

جس تجربے تک رسائی حاصل کرتا ہے وہی لازمی طور پر حقیقت یا واقعیت کا اصلی روپ ہے بھی یا نہیں؟ ظاہر ہے کہ یہ وہ لسانی طریق کار ہے جو زبان کی ساخت اور لفظ ومعنی کے غیر قطعی ربط کے تصور کے زیرِ اثر وجود میں آتا ہے۔ اس لسانی طریق کار کے مطالعے کے بعد نسبتاً قدیم متون میں بھی مابعد جدید رویوں کی نشاندہی کی گئی ہے۔ مثال کے طور پر جیمس جوائس کے ناول یولی سس کو جدیدیت کا بھی سنگ سمجھا جاتا ہے اور اس ناول میں ہم آواز ہم معنی الفاظ کی تکرار سے جس نوع کے جمالیاتی تاثرات ابھارے گئے ہیں، اس انداز کو مابعد جدید انداز سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ یا اسی طرح بیکٹ کے ڈرامے ویٹنگ فار گوڈو، میں تضاد عدم ربط، غیر منطقی لسانی اشاروں یا تلمیحوں کے ذریعے جس طرح کی متنیت نمایاں کی گئی ہے اسے اب مابعد جدید تصور متنیت کا نام دیا جاتا ہے۔ ان مثالوں سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اب جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مابین عمل اور ردِعمل کا تعلق نہیں بلکہ ان کو دو ایسے متوازی ادبی رویوں کی حیثیت حاصل ہے جن میں سے ایک کو دوسرے کے خمیر پر مبنی قرار دیا جاسکتا ہے۔

جہاں تک مابعد جدید تنقید کا سوال ہے تو اس کی باضابطہ تشکیل نہ ہونے کے باوجود اس کے نظری مباحث ان ہی بنیادوں پر استوار ہوں گے جو مابعد جدید تصورِ ادب کے نظری مباحث ہیں۔ ان مباحث کی جو تلخیص اب تک زیرِ بحث آئی ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ مابعد جدید تنقید صرف مابعد جدیدیت کے زیرِ اثر لکھے جانے والے ادب پر ہی نہیں لکھی جائے گی۔ اگر ایسا ہو تو کسی بھی زمانے کے تنقیدی طریقہ کار کا دائرہ محدود ہو کر رہ جائے گا اور آج کے بدلے ہوئے ادبی منظرنامے میں ماقبل کے متون کے مطالعہ کا جواز اور معنویت برائے نام رہ جائے گی۔ کسی بھی زمانے کے تنقیدی اصول وضوابط جس طرح آج اپنے زمانے کے ادبی رویوں سے کسبِ فیض کرتے ہیں۔ لیکن ان کا اطلاقی پہلو زمانہ حال کے ادب تک محدود نہیں رہتا اسی طرح مابعد جدید تنقید کو بھی قطعیت سے اجتناب کرتے ہوئے اپنے مطالعے اور تفہیم کا دائرہ وسیع کرنا ہوگا۔ مابعد جدید تنقیدی رویے کے بارے میں ایک عمومی اور سہل پسندانہ نقطۂ نظر تو یہ ہوسکتا ہے کہ جس طرح ادبی سرمائے کو جدیدیت کا نمائندہ سرمایہ قرار دیا گیا ہے۔ اس سے مختلف ہر رویے کو ہم مابعد جدید رویہ قرار دے دیں۔ لیکن اس نقطۂ نظر کو پائیدار بنیادوں پر قائم نہیں کیا جاسکتا ہے اور نہ محض زمانی طور پر جدیدیت کے بعد رونما ہونے والے ہر ادبی میلان کو بغیر کسی نظریاتی یا ادبی درجہ بندی کے مابعد جدیدیت کے دائرۂ کار میں شامل کرنا آسان ہوگا۔ اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ مابعد جدید ادب کے ایک مرکزی تصور ''متن'' متنیت اور متن کی بنت کے اساسی طریق کار کو سب سے پہلے سمجھا جائے اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ متن اور متنیت کو زیرِ بحث میلان کے تحت کیوں کر غیر معمولی اہمیت حاصل ہوئی ہے۔ ساختیات، مابعد ساختیات اور لاتشکیل سے متعلق نظریات میں لسانی متن بنانے کی منطق پر سب سے زیادہ زور ملتا ہے اسی لیے یہ بھی سمجھا جاتا ہے کہ مابعد جدید نظریہ

ادب کی تشکیل میں سوسیور، لاکاں، پال دی مان، رولاں بارتھ، لیوتار اور جولیا کرسٹیوا کے افکار و نظریات نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ چونکہ مابعد جدیدیت نے پس ساختیاتی نظریات سے بنیادی نوعیت کا استفادہ کیا ہے۔ اس لیے اس تصورِ ادب میں بھی یہ اصرار نمایاں ہے کہ متن نہ صرف یہ کہ قائم بالذات ہے بلکہ فی نفسہٖ اپنا جواز اور معیار بھی ہے۔ مابعد جدیدیت کے اس ادبی اور لسانی رویے کے باعث متن کی متنیت ان تمام حوالوں سے دیکھی اور پرکھی جائے گی جو حوالے متن کے بنانے اور متن کو خارجی حقیقت کا نعم البدل ثابت کرنے سے عبارت ہیں۔ یہی سبب ہے کہ مابعد جدیدیت میں بین المتونیت (Inter Textuality) کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ فکشن کے ضمن میں مابعد جدید متن کی موجودگی کا سلسلہ مشرق و مغرب میں دور تک پھیلا ہوا ہے۔ بین المتونیت اتنی وسیع اور جامع اصلاح ہے کہ اس دائرہ کار میں محض کتابی اور تحریری متن نہیں آتا بلکہ لسانی اظہار کے ساتھ ساتھ سماجی یا ثقافتی مظاہر، لفظوں کی گرفت میں آنے والے حقائق کے علاوہ معرضِ اظہار میں نہ آنے والے اظہار، ماضی کے مسلمات، ثقافتی طور پر رائج تصورات، نسلی حافظہ اور کہاوتوں یا تلمیحوں کے نام سے متداول قصوں اور کہانیوں جیسے اظہار و بیان کے سارے اسالیب، اس طریق کار کے ذریعہ متن کے طور پر استعمال کیے جاسکتے ہیں۔ متن پر متن بنانے کی سامنے کی مثال تو بہت واضح ہے کہ کسی ادبی یا لسانی متن یا اس متن کے کسی پہلو، کسی کردار یا کسی صورت حال کی بنیاد پر مابعد جدید فکشن یا شاعری کی ساخت بنائی جائے۔ فکشن کے سلسلے میں متن بنانے کی کسی ایسی ساخت کے لیے رے منڈ فیڈر مین نے ماورائے فکشن (Surfiction) کی اصطلاح استعمال کی ہے...... اردو کی ادبی روایت میں اس نوع کے متن کی تشکیل کوئی نئی چیز نہیں۔ قدیم متن کا پس منظر ہماری شعریات کا ایک طاقتور محرک رہا ہے۔ مثال کے طور پر قصہ چہار درویش، طوطا کہانی اور گل بکاؤلی کو پیش کیا جاسکتا ہے کہ ان متون کو کئی شعری اور نثری اصناف میں بنیادی متن کے طور پر استعمال کیا گیا۔ گلزارِ نسیم سے موسوم مثنوی، گل بکاؤلی کے قصے پر مبنی ہے، اور اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ اس مثنوی میں بنیادی قصے کی مثنویت کو تبدیل کیا گیا ہے، اور اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ اس مثنوی میں بنیادی قصے کی معنویت کو تبدیل کیا گیا ہے۔ اس انداز کو ہم ایک روایتی کہانی کی باز آفرینی بھی قرار دے سکتے ہیں، مگر جب اس کہانی کو اس نقطۂ نظر سے دیکھا گیا کہ شہنشاہ زین الملوک کا اپنے سب سے چھوٹے بیٹے تاج الملوک کو دیکھتے ہی اپنی آنکھیں گنوا بیٹھنے میں ایڈیپس کامپلکس کا پہلو مضمر ہے، اور جب ہم آگے دیکھتے ہیں کہ نسلی خلیج یا فرائڈ اور یونگ کے تحت الشعور اور اجتماعی لاشعور کی نمائندگی کرنے والا تاج الملوک ہی اپنے باپ کا سچا وارث اور اس کے دکھوں کا مداوا ثابت ہوتا ہے، تو اندازہ ہوتا ہے کہ پرانا متن نئے قالب میں افہام و تفہیم کے کئی اور گوشے روشن کرتا ہے۔ متن پر متن بنانے کی سیدھی اور براہ راست مثالوں میں انتظار حسین کے متعدد افسانے پیش کیے جاسکتے ہیں۔ بالخصوص ان کا افسانہ ''نرناری''، اپنی اصل کے اعتبار سے ''بیتال پچیسی''

کے ایک قصے پر مبنی ہے۔ اگر آپ اس کی گہرائی میں جائیں تو اس موضوع پر آپ کو تھومس مان کے افسانہ "The Transposed Head" کو بھی اپنے ذہن میں تازہ کرنا پڑے گا، اور پھر آپ کو اندازہ ہوتا کہ انتظار حسین نے کس طرح ''بیتال پچیسی'' کے قصے اور تھومس مان کی کہانی کو ہم آمیز کر کے اپنے افسانے میں ایک تیسری جہت پیدا کی ہے۔ مزید برآں یہ کہ اپنے متن کو ماضی سے مربوط رکھتے ہوئے کہ اسے اپنی معاصر زندگی کا حوالہ بنا دیا ہے۔ اسی طرح انتظار حسین نے اپنے افسانے ''رات'' میں یاجوج ماجوج کے متن کو اور ''دیوار'' میں دیوارِ قہقہہ کے اسطور کو ایسے بنیادی متن کے طور پر استعمال کیا ہے جسے ثقافتی متن کا بھی نام دیا جاسکتا ہے۔ متن پر متن تیار کرنے کی اس سے بھی زیادہ واضح مثالیں ملاحظہ کرنا چاہیں تو سریندر پرکاش کے افسانہ ''بجوکا'' میں پریم چند کے ہوری کا حوالہ اور بھولا کی واپسی میں راجندر سنگھ بیدی کے افسانے ''بھولا'' کی بازگشت کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ اسی طرح انور قمر کے افسانہ ''کابلی والا'' کی واپسی میں رابندر ناتھ ٹیگور کے متن، عابد سہیل کے افسانہ ''عیدگاہ'' میں پریم چند کے متن اور وحید انور کے افسانہ مہالکشمی کے پل اس پار میں کرشن چندر کے متن کو اپنی تعمیر کی منطق کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اردو نظم میں سعادت حسن منٹو کے افسانے ''ہتک'' کے متن پر شہریار، بلراج کومل اور کمار پاشی کی نظمیں ''سوگندھی'' کے کردار کے بعض بالکل نئے پہلو ابھارتی ہیں۔ اس طریق کار میں مابعد جدید متن کا جواز خود متن کے اندر موجود ہے، اور جہاں ماقبل کے کسی متن کا حوالہ پس منظر کے طور پر کارفرما نظر آتا ہے تو کہانی یا نظم کا متن ماقبل کے متن کے مدلول یا خارجی حوالے یا سماجی مسئلے کی نمائندگی نہیں کرتا بلکہ مابعد جدید متن کو جس دلالت معنی کا وسیلہ بنایا گیا ہے اسی دلالت کا حوالہ متن میں اپنا جواز آپ بن کر ظاہر ہوتا ہے۔ متن پر متن بنانے کے اس طریق کار کا استعمال فکشن میں روز افزوں ہے۔ مابعد جدید فکشن میں اس کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ عالمی سطح کا نمائندہ ترین شاعر اور فکشن نگار بورخیس کہتا ہے کہ ''مابعد جدیدیت ایسا متن تیار کرتی ہے جو ترجیحی طور پر ماقبل کے کسی نہ کسی متن کی تفسیر اور اس پر تبصرے کی حیثیت رکھتا ہو۔'' بورخیس کے بیشتر افسانے کسی نہ کسی متن کی تفسیر، تبصرے یا اس پر مکالمے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مغرب کے متعدد پرانے اور نئے ادیبوں کے متن کو بورخیس نے اپنے متن کے بنیادی مواد کے طور پر اس حد تک استعمال کیا ہے کہ متن تیار کرنے کے اس طریق کار میں اس کو ممتاز حیثیت حاصل ہوگئی ہے۔

مابعد جدید ادب کا ایک ممتاز پہلو ادب کی آفاقی قدروں اور آفاقی اصولوں کے بجائے مقامی تہذیبی اور ثقافتی قدروں کی بازیافت بھی ہے۔ اس رویے نے تنقید کی دنیا میں ادب کی پرکھ کو زیر بحث ادبی متن کے تہذیبی سیاق و سباق سے لازمی طور پر مربوط کر دیا ہے۔ کوئی بھی ادبی متن کسی مخصوص تہذیب اور اس تہذیب کے تصورِ کائنات کا زائیدہ ہوتا ہے۔ اس لیے اس کی قدر و قیمت بھی تہذیبی سیاق و سباق میں ہی متعین کی

جاسکتی ہے۔

اردو میں آفاقی تنقیدی اصولوں کی آواز سب سے نمایاں طور پر الطاف حسین حالی نے اٹھائی تھی اور اسی باعث غزل اور قصیدے کے سرمائے میں ان کو ان گنت نقائص نظر آئے......اس تصور ادب کی انتہا پسندانہ مثال کرنل ہالرائیڈ اور محمد حسین کے ذریعہ چلائی گئی جدید نظم کی تحریک میں ملتی ہے۔ جس کے تمام مباحث میں اردو نظم کا اہم ترین شاعر نظیر اکبرآبادی کہیں بھی قابلِ ذکر تک نہ ٹھہرا۔ کلیم الدین احمد نے اپنی تنقید میں اس آفاقیت کی لے کو کچھ اور بلند کیا۔ نتیجے کے طور پر بعض ممتاز ترین نظم گو شعراء مغربی نظم کے عضویاتی کل کے پیمانے پر ساقط الاعتبار قرار دیے گئے۔ اس اندازِ نقد کا نقطۂ عروج یہ تھا کہ اقبال ان کے نزدیک دوسرے درجے کے نظم گو ٹھہرے کہ نظم کی حقیقت کے سلسلے میں وہ نہ صرف یہ کہ ان کے نام نہاد آفاقی معیار پر پورے نہیں اترتے بلکہ اس لیے بھی عالمی سطح کے شاعر قرار نہ پاسکے کہ عالمی سطح کے کسی مغربی نقاد نے ان کو سند اعتبار نہیں بخشا۔ اردو ادب اور تنقید میں آفاقی معیاروں کی بازگشت علی گڑھ تحریک، ادب لطیف، ترقی پسند تحریک اور جدیدیت جیسے تمام ادبی رویوں میں محسوس کی جاسکتی ہے۔

مابعد جدید تصور ادب چونکہ مقامی اور تہذیبی حوالوں کو متن کا لازمی تناظر قرار دیتا ہے اس لیے مابعد جدیدیت میں قبائلی اور نسلی قصوں، داستانوں اور دیومالاؤں کی معنویت زیادہ بڑھ گئی ہے۔ افریقہ میں سیاہ فام شاعری کا فروغ، ہندوستان میں دلت لٹریچر کی فراوانی اور بیش تر زمانوں میں نسائی ادبی رویوں پر اصرار اسی مابعد جدید صورت حال کی ترجمانی کرتا ہے، اس لیے مابعد جدید تنقید اس نوع کے ادبی متون کو محض نسلی، جنسی یا طبقاتی نمائندگی کی وجہ سے اب نظر انداز نہیں کرسکتی۔ اس سلسلے میں یہ بات درست ہے کہ مابعد جدید صورتحال میں احیاء پرستی، بنیاد پرستی یا علیحدگی پسندی کو اخلاقی جواز اور فکری سہارا مل سکتا ہے۔ مگر ان تمام خطرات سے آگاہ رہتے ہوئے ادبی متن کے پھیلے ہوئے انتہا درجہ وسیع دائرے کو محدود نہیں کیا جاسکتا۔ اس موقع پر تنقیدی طریق کار کے نقطۂ نظر سے ایک اہم سوال یہ اٹھایا جاسکتا ہے کہ نسلی، طبقاتی یا جنسی بنیادوں پر لکھی جانے والے متن کی عملی تنقید میں تعین قدر کا معیار کیا ہو؟ اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ موضوعاتی وابستگی کے ادب اور زبان کے حوالے سے لکھے جانے والے متن میں بھی مابعد جدید شعریات کے بنیادی اصول اپنا کام کرتے رہیں گے اور دوسرا جواب یہ کہ مابعد جدید تنقید کا طریق کار اقداری کے مقابلے میں ترجیحی طور پر توضیحی ہوگا۔

مابعد جدیدیت جب آفاقیت اور ہمہ گیری کے نوآبادیاتی رویے سے انحراف کرتی ہے تو اس کی مراجعت تہذیب اور ثقافت کے حوالے سے ماضی کی طرف بھی ہوگی۔ اس لیے حوالہ خواہ تلمیح کا ہو، اپنی زمین سے وابستگی کا یا کہاوتوں اور دیومالائی قصوں کا، ان سب کو ماضی کی طرف مراجعت کا نام دینا ہی زیادہ مناسب ہوگا......مشرق و مغرب میں بلا امتیاز تلمیح کے جامع اور دوررس استعمال کی دیرینہ روایت رہی ہے

......مگر یہ روایت مابعد جدید نقطۂ نظر کے لیے اس وقت قابل توجہ بنتی ہے جب اس کے ذریعے ماضی کے مفروضات اور مسلمات ثقافتی یا ادبی متن کے طور پر نمودار ہوتے ہیں اور کسی دوسرے متن کی تشکیل کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ اردو شاعری میں مشرقی تہذیب وثقافت، مذہبی معتقدات الہامی کتب اور اسطوری واقعات کی اتنی جامع اور گنجان تلمیحیں موجود ہیں جن کی درجہ بندی کے ذریعہ شعوری اور لاشعوری طور پر تلمیحی محرکات کی کارفرمائی کے عقدے نئے اور پرانے متون کے مطالعے میں کھولے جاسکتے ہیں۔ مابعد جدید تلمیح کو براہ راست زیر بحث نہیں لاتی بلکہ اس کے وسیلے سے ثقافتی متن کو موضوع بناتی ہے۔ اب دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ ثقافتی متن کا دائرہ کتنا وسیع ہے اور اس میں ثقافتی اداروں کے ساتھ معتقدات اور مسلمات کا کیسا جال پھیلا ہوا ہے۔ اس بات کو اختر الایمان کی ایک نظم ''کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری شام'' کے چند مصرعوں کی مدد سے کسی حد تک سمجھا جاسکتا ہے......!

''برگد کے نیچے بیٹھو یا سولی چڑھ جاؤ/ بھینسے لڑنے سے باز نہیں آئیں گے / موت سے ہم نے ایک تعاون کر رکھا ہے / سڑکوں پر ہر لحہ اک میت جاتی ہے / پس منظر میں کیا ہوتا ہے نظر کہاں جاتی ہے /

یا یہ مصرعے کہ۔

پھولوں کی خوشبو سے کیا کیا یاد آتا ہے / چوک میں جس دن پھول پڑے سڑتے تھے / خونی دروازے پر شہزادوں کا پھانسی کا اعلان ہوا تھا / یہ دنیا لمحہ لمحہ جیتی ہے / دلی کی گلیاں ویسی ہی آباد شاد ہیں سب / دن تو کالے پر والے بگلے ہیں / جو سب لمحوں کو / اپنے آنکھوں میں موند کے آنکھوں سے اوجھل ہوجاتے ہیں / چاروں جانب رنگ رنگ کے جھنڈے اڑتے ہیں / سب کی جیبوں میں انسانوں کے دکھ درد کا درماں / خوشیوں کا نسخہ بندھا پڑا ہے / لیکن ایسا کیوں ہوتا ہے / جب نسخہ کھلتا ہے ۱۸۵۷ء/ جاتا ہے ۱۹۴۷ء/ آجاتا ہے/......

اس متن میں تاریخیت کی کارفرمائی واضح ہے مگر یہ تاثر محض تاریخیت نہیں بہت اہم تاریخی اور ثقافتی متن کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ برگد کے نیچے بیٹھو یا سولی پر چڑھ جاؤ جیسے مصرعے سے جہاں ایک طرف مہاتما بدھ اور عیسیٰ مسیح کی روایت سے مربوط تاریخی اور مذہبی متن کی سنجیدگی اُبھرتی ہے وہیں بھینسے لڑنے سے باز نہیں آئیں گے جیسے مصرعے سے اہمال اور لایعنیت کا دائرہ کھینچ دیا گیا ہے۔ اسی طرح خونی دروازہ اور شہزادوں کی پھانسی کے اعلان کا ذکر اور پھر اس کے بعد دِلّی کی گلیاں ویسے ہی آباد شاد ہیں سب، کا حالیہ منظر تضاد، کشمکش اور آئرنی (Irony) کا تاثر پیدا کرتا ہے جو تہذیبی حوالوں کے ساتھ اپنی بین المتونی منطق کے اعتبار سے مانوس

صورتحال میں حیرت، عبرت اور آگہی کا احساس اجاگر کر دیتا ہے...... بعد کے مصرعوں میں نعروں، منصوبوں، وعدوں، خوش آئند خوابوں کی صورت میں انسان جس طرح اپنے دکھ درد کا درماں ڈھونڈ لیتا ہے۔ فریب اور فریب شکستگی کی اس پوری فضا کو دو بڑے تاریخی اور تہذیبی واقعات نے ۱۸۵۷ء اور ۱۹۴۷ء کے شکنجے میں رکھ کر پاش پاش کر دیا گیا ہے...... یہ اور اس طرح کے اختر الایمان کے بعض اور متن، شاعر کا وہ امتیاز بن جاتے ہیں جن کو مابعد جدید صورتِ حال اور تصورِ ادب کے حوالے سے زیادہ بہتر طریقے پر سمجھا بھی جا سکتا ہے اور ان کی توجیہہ بھی قرار واقعی انداز میں کی جا سکتی ہے۔

نئی غزل کے کچھ ایسے اسالیب جو نسبتاً بعد کے زمانے میں سامنے آئے ہیں ان میں بھی اپنی زمین اور اپنے مذہبی ورثے کو ثقافتی متن کے طور پر استعمال کرنے کی مثالیں بہت نمایاں ہیں۔ تفصیلی مثالوں سے احتراز کرتے ہوئے عرفان صدیقی کے چند شعر اس ضمن میں ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں۔

ندی سے پھول نہ گنج گہر نکلتا ہے
جو طشت موج اٹھاتا ہوں سر نکلتا ہے
یہ کس نے دست بریدہ کی فصل بوئی تھی
تمام شہر میں نخل دعا نکل آئے
یہ سرخ پھول سا کیا کھل رہا ہے نیزے پر
یہ کیا پرند ہے شاخِ شجر یہ وارا ہوا

ان اشعار میں ایثار قربانی یا کربلا کی کھوئی ہوئی بازیافت کا عمل موجود ہے۔ جدید تنقید اس نوع کے شعروں کو علامت کے خانے میں رکھ کر مرکز کے بجائے محیط پر مبنی تفسیر کی صورتیں پیدا کرتی ہے۔ اگر آپ آخری شعر کو ایک بار پڑھیں کہ ''سرخ پھول سا کیا کھل رہا ہے نیزے پر'، 'یہ کیا پرند ہے شاخ شجر پر وارا ہوا'، تو پتہ چلتا ہے کہ لسانی ساخت یا دلالتی منطق سے اس میں بالکل نامونوس اور سیال سے معروض بنانے کی کوشش نمایاں ہے۔ اس قسم کی لسانی منطق کو ساخت کی سطح پر لانے کی کوششیں فرحت احساس، ثروت حسین اور محمد اظہار الحق کی غزلوں میں بھی جگہ جگہ سامنے آتی ہیں۔ اظہار الحق کے دو شعر ہیں کہ:

سنہری نیند سے کس نے مجھے بیدار کر ڈالا
دریچہ کھل رہا تھا خواب میں دیوار کر ڈالا
مری اترن سے اپنی ستر پوشی کر رہا ہے وہ
مرے طرزِ غزل نے کیا اسے نادار کر ڈالا

پہلے شعر میں سنہری نیند کے پیکر کی منطق کہیں خارجی حقیقت میں نہیں بلکہ خود شعر میں ہی خواب

میں دریچہ کھلنے کے بیان میں موجود ہے اور بیدار کرنے میں کھلتے ہوئے دریچے کو دیوار میں تبدیل کرنے کا جواز دیکھا جا سکتا ہے۔ اس نوع کے اشعار لسانی ساخت کے اعتبار سے نہ صرف یہ کہ اپنا جواز آپ بن جاتے ہیں بلکہ لسانی یا نشانیاتی ساخت کے ان نمونوں کے لیے کسی خارجی معروض کی صحیح یا غلط ترجمانی کی گنجائش بھی نہیں پیدا ہو پاتی...... شعری متن میں اس لسانی طریق کار کی مثالیں غزلوں سے زیادہ نظموں میں ملتی ہیں۔ عادل منصوری، ثروت حسین اور صلاح الدین پرویز کی نظموں کا مطالعہ لسانی حقیقت کو تشکیل دینے کے نت نئے طریقے سامنے لا سکتا ہے۔ عادل منصوری نے اپنی مشہور نظم ''حشر کی صبحِ درخشاں ہو مقامِ محمود'' میں زمانی اور مکانی حوالوں کو غلط ملط کر کے زمان کو مکان اور مکان کو زمان میں منقلب کرنے کا بہترین تجربہ کیا ہے۔ خود اس مصرعے میں 'حشر کی صبح درخشاں' کو 'مقام محمود' بتا کر صبح کے زمانی حوالے کو مقام محمود کے مکانی حوالے میں تبدیل کیا گیا ہے۔

معاصر فکشن میں اس لسانی طریق کار کے استعمال کا رجحان بہت واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے، اس لیے نیا فکشن کسی خارجی حقیقت کی ترجمانی کے بجائے مدلول کی تلاش بنتا نظر آتا ہے۔ اس ضمن میں نیر مسعود کے متعدد افسانوں اور عبداللہ حسین کے ناول ''قید'' کے متن میں تشکیل کی یہ صنعت شعوری طور پر استعمال کی گئی ہے۔ قاضی افضال حسین نے مابعد جدید ادب سے متعلق اپنے مضمون میں اس طرح کے افسانوی متن کی یافت میں قصہ کے اسباب و علل سے زیادہ نتائج کو کارگر دکھایا ہے، جس کی توثیق قید نام کے ناول کے متعدد بیانات سے ہوتی ہے۔ مثلاً یہ کہ عبداللہ حسین قصہ کے بیان میں حتمی بیانات کے بجائے راوی کے ایسے زاویۂ نظر پر انحصار کرتے ہیں جو راوی کا زاویۂ نظر ہونے کے ناطے غلط بھی ہو سکتا ہے اور درست بھی۔ بیان کی پیش بندی کی ایک مثال اس طرح ہے۔

''اس کے بعد جو کچھ ہوا ہے وہ ایک پراسرار واقعے کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ واقعہ یا اس کا سبب کسی کے علم میں نہ آیا۔ محض اس کے نتائج دیکھنے میں آئے۔ جو اصل واقعہ سے بھی زیادہ اسرار کے حامل تھے۔ بہر حال جو کچھ دنیا کے سامنے پیش آیا اس کا حال یوں ہے۔''

اب ذرا اس طریق کار کا استعمال دو بالکل نئے افسانوں میں ملاحظہ کیجیے۔ اسد محمد خان اپنے افسانے وقائع نویس میں راوی کے اس بیان سے پوری کہانی کا زاویہ اس طرح تبدیل کر دیتے ہیں۔

''پیارے قارئین! زیادہ خوش ہونے کی ضرورت نہیں۔ میں یہ قصہ یہاں بیٹھ کر سنا رہا ہوں اس لیے یوں سنایا ہے۔ اگر وہاں ہوتا تو دوسری طرح سناتا۔ ویسے آپ سمجھ گئے ہوں گے کہ ادھر اُدھر میں کوئی فرق نہیں۔ دوبے سالا ٹھیک ہی کہتا ہے، ادھر بھی یہی

ہے بائی گاڈ، کوئی ڈفرنس نہیں۔ ایک ہی تھیلی کے چٹے بٹے ہیں وہ دونوں سسرے۔''

اسی طرح خالدہ حسین اپنے ایک بالکل تازہ طبع شدہ افسانے ''مصروف عورت'' کا آغاز اس طرح کرتی ہیں۔

> ''میں ایک مصروف عورت ہوں۔ اب میں آپ سے درخواست کروں گا کہ یہ لفظ ''عورت'' توسین میں کر دیجیے۔ کیا یہ ممکن نہیں کہ مجھے صرف ایک صرف مصروف وجود سمجھا جائے۔ چلیے تو میں ایک مصروف ہوں۔ یہ مجھے بار بار اس لیے نہیں کہنا پڑ رہا ہے کہ مجھے اس حقیقت پر کسی قسم کا شک ہے۔ دراصل میں نے کبھی کہیں تھوڑی سی منطق پڑھ لی تھی، اب میری ہر بات خود بخود تین بیانات میں تقسیم ہو جاتی ہے......''

ان دونوں مثالوں میں راوی کا واقعات کی عدم قطعیت پر اصرار متن کے طرزِ وجود کو اہمیت دینے پر مرکوز ہے۔ جدید تنقید اس قسم کے افسانے میں علامتی منطق تلاش کرنے کی کوشش کرتی ہے مگر زبان کے استعمال کے یہ مابعد جدید رویے متن کی متنیت کو مستحکم کرنے کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ افسانے کے متن میں لسانی تشکیل کی انفرادی اور بڑی حد تک غیر قطعی منطق کا استعمال خالدہ حسین کے علاوہ رشید امجد، حسن منظر، سید محمد اشرف اور شوکت حیات کے بیانیہ میں متعدد جگہوں پر ملتا ہے۔ نئے ناولوں اور افسانوں کی مابعد جدید قرأت اس رویے کی کارفرمائی کو کچھ جامع اور منضبط انداز میں سامنے لا سکتی ہے۔

مابعد جدید تنقید کی ضابطہ بندی اور طریق کار کی جدت اس وقت تک مکمل نہ ہوگی جب تک متن قرأت کے نئے نظریات سے استفادہ نہ کیا جائے اور یہ نہ دیکھا جائے کہ مابعد جدیدیت کی شعریات کے لیے مابعد ساختیاتی اور لا تشکیلی سر چشموں سے کیوں کر استفادہ کیا جا سکتا ہے۔ اس موضوع پر اب تک جو کتابیں ہیں یا تحریریں دستیاب ہیں ان میں ایہاب حسن، لیوتار، جیمیسن، جولیا کرسٹیوا اور امبرٹو ایکو، کی تحریروں کو خاصی شہرت حاصل ہو چکی ہے۔ اردو میں مابعد جدید ادب کی شناخت پر معدودے چند مضامین لکھے گئے ہیں۔ پچھلے چند برسوں میں نئے نظریات پر ہندوستان اور پاکستان میں جو تحریریں سامنے آئیں ان میں عموماً مابعد جدیدیت کی شعریات پر توجہ نہیں ملتی۔ پروفیسر نارنگ کی کتاب 'ساختیات، پس ساختیات' کے ساتھ مشرقی شعریات کے ابواب کا اضافہ مغربی شعریات کو مقامی اور تہذیبی حوالوں سے دیکھنے کی ایک مثال ملتی ہے۔ جس کی مدد سے اصول و ضوابط کا استخراج زیادہ مشکل نہیں رہتا۔ دیوندر اسر کے مضامین میں مابعد جدید ثقافت اور صورتِ حال کی بلند آہنگی کچھ اتنی نمایاں ہوئی ہے کہ ادب کا سیاق و سباق قدرے پس منظر میں چلا جاتا ہے...... اس لیے ادبی اظہار کے حدود اور لسانی طریق کار کی اس بدلی ہوئی صورتِ حال میں مابعد جدید رویوں کا عمل دخل نسبتاً نمایاں ہے اور فکشن کا متن بنانے کے لیے نئے رویوں کے فنی سطح پر معتد بہ ذخیرہ کتابوں اور رسالوں کے

صفحات میں فراہم کرنا شروع کر دیا ہے۔ اب ضرورت اس بات کی ہے کہ شعری متن کے مابعد جدید اصولوں کو از سر نو تشکیل دیا جائے...... تا کہ پورے اردو ادب کے مطالعہ اور تفہیم کا نیا تناظر ایک جامع شعریات کی شکل میں مرتب ہو سکے۔

♦•◆•♦

قاضی قیصرالاسلام

پس ساختیات°

ہمارے قارئین کہ جولسانیات کے جدید ترین موضوعات میں دلچسپی رکھتے ہیں، مثلاً ساختیات اور پس ساختیات وغیرہ، وہ سب اس بات سے بخوبی واقف ہوں گے کہ سوئٹزرلینڈ کا باشندہ اور مشہور زمانہ ماہر لسانیات ساسر یہ استدلال کرتا ہے کہ کسی زبان میں معنی یا مفہوم کا سارے کا سارا ماجرا مختصر ہی اس بات پر ہوا کرتا ہے کہ اس میں باہم ''اختلاف'' کا عنصر ہی وہ واحد عنصر ہے جو معنی یا مفہوم کی منفرد صورت میں ابھارتا ہے۔ مثلاً اپنے اس موقف کو واضح کرنے کے لیے وہ کہتا ہے:

''بلی اس لیے ''بلی'' ہے کہ وہ ٹوپی یا بلا نہیں ہے۔''

گویا بلی، بلی کا مفہوم اس لیے پاتی ہے کہ وہ بہر حال ٹوپی کے مفہوم سے ایک مختلف چیز یا صورت حال ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ کوئی شخص مفہوم کی تفہیم سازی کے اس طوفانی یا لامتناہی سلسلۂ عمل کو آخر کہاں تک اور کب تک یا کتنی دور تک کھینچ کر آگے ہی آگے کی طرف لے جا سکتا ہے یعنی تفہیم سازی کا یہ طوفانی عمل آخر اپنی کوئی انتہا بھی رکھتا ہے کہ نہیں، کیوں کہ یہ کہنا کہ بلی، بلی اس لیے ہے کہ یہ ٹوپی نہیں ہے اور پھر بلی، بلی اس لیے بھی بلی ٹھہرتی ہے کہ وہ چوہا نہیں ہے۔ اور پھر اس بات کو اگر کچھ اور آگے بڑھائیے کہ یہ بلی اس لیے بھی بلی ٹھہرتی ہے کہ ہیٹ یا نقشہ نہیں ہے...... علیٰ ہٰذا القیاس، غرض یہ کہ ایک طوفانی سلسلۂ عمل لامتناہی طور پر چل پڑتا ہے۔ اس پوری صورتِ حال کو پیش نظر رکھیے تو سوال یہ اٹھتا ہے کہ آخر وہ ''حد آخر'' کب آئے گی کہ جہاں ایک آدمی جا رکے؟ تو جواب اس سوال کا محض نفی میں ہوگا، یعنی یہ کہ کوئی ''حد آخر'' اس کی ہے ہی نہیں۔ مظاہرِ کائنات میں سے ازل سے لے کر ابد تک کے پورے محیط پر معرض وجود میں آنے والی کروڑوں اربوں اشیاء اور تصورات وغیرہ اور ساتھ ہی وہ اشیاء اور تصورات بھی کہ جو ابھی آنے والے زمانوں میں معرضِ وجود میں آ سکتے ہیں، یعنی کہ جو ابھی عالمِ امکاں سے عالم وجود میں آنے کے لیے ایک ''آن منتظرہ'' کی زد میں ہیں وغیرہ۔ ان

° فلسفے کے جدید نظریات، لاہور، ۱۹۹۸ء

تمام مظاہر و اشیاء کی شناخت یا پہچان کے لیے ان کا کوئی نہ کوئی (نام) ''نشان'' بھی ضرور ہوتا ہے۔ گویا ہر منفرد شے اپنے ایک مخصوص نام زد نشان کے حوالے میں اپنا مفہوم پاتی ہے۔ وہ ایک ''منفرد شے'' جو اپنے (نام) نشان کے منفرد حوالے ہیں ''بلی'' کہی جاتی ہے، یہ بلی، صرف اس لیے بلی ٹھہرتی ہے کہ یہ اپنے مد مقابل موجود ''منفرد شے'' ٹوپی سے مختلف ہے اور ٹوپی تو اس منفرد شے کا محض ایک (نام) نشان ہے جو بلی سے مختلف ہے۔ چناں چہ اسی (نام) نشان کو اس منفرد شے کا مفہوم قرار دے لیا جاتا ہے اور اسی طرح ہر منفرد شے اپنے اپنے مخصوص نام زد (نام) نشان کے حوالے میں اپنا ایک منفرد اور مخصوص مفہوم پا لیتی ہے۔ لہٰذا اس بحث سے معلوم یہ ہوا کہ کسی زبان میں اشیاء یا مظاہر کے مابین باہم ''اختلاف'' کے اس طولانی سلسلہ عمل کا کوئی سراغ اگر ملتا بھی ہے تو یہ ہمیں اس کی لامتناہیت کے اطراف و جوانب کی سمت ہی لے جاتا ہے لیکن صورت حال اگر ایسی ہے کہ جو ابھی لامتناہیت کے حوالے سے بیان ہوئی تو پھر اس سلسلے میں ساسر کا یہ کہنا یا اس کا یہ استدلال کہ زبان ایک پابند اور جامد نظام کو تشکیل دیتی ہے۔ بھلا کہاں تک درست ہو سکتا ہے؟

اس مرحلے پر ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا کوئی ایک شے مثلاً ''بلی'' (خارج میں موجود ایک جانور) اور اس اصل شے یا اصل جانور کے لیے نام زد کیا گیا ایک (نام) خاص نشان، یہ دونوں ہی صورتیں، ایک دوسرے کی مترادف صورتیں ہیں؟ اور اگر یہ دونوں صورتیں، یعنی وہ اصل شے یا جانور (خارج میں موجود مادی یا اصل بلی اور اس شے کے لیے نامزد کیا گیا وہ (نام لفظ) نشان، دونوں ایک دوسرے کے مترادف ہیں، تو کیا یہ اصل شے (خارج میں بلی ایک جانور) اور اس کے لیے نام زد کیا گیا یہ (نام یا دیا گیا لفظ) نشان، اس اصل شے (خارج میں بلی ایک جانور) کا مفہوم کہا جا سکتا ہے۔ ہمارا خیال ہے کہ اغلباً ایسا نہیں ہے۔ اگر ہر نشان ''وہ ہی کچھ'' ہے کہ جو ''وہ ہے'' اور اس کا ''وہ ہی کچھ ہونا'' اگر اس کے لیے ہے کہ وہ (نشان) ''سب ہی کچھ'' ہے کہ جو دوسرے تمام نشانات نہیں ہیں، تو اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ ہر نشان اپنے اپنے طور پر اختلاف کی بالقوہ لامتناہی بافتوں پر مشتمل ایک تشکیل یافتہ نظام ہے، لہٰذا کسی ''نشان'' کی تعریف کا تعین کرنا، گویا کچھ اتنا آسان کام بھی نہیں جتنا کہ اسے سمجھا جاتا ہے، یعنی یہ کہ کسی نشان کی تعریف کرنا واقعتاً لوہے کے چنے چبانے کے مترادف کوئی عمل ٹھہرتا ہے۔ ساسر کا لینگ (Langue) کا تصور، معنی اور مفہوم کا ایک ایسا اسٹرکچر یا ساخت فرض کرتا ہے جو حدود کو توڑنا یا شکست کرتا ہو، مگر پھر بھی سوال تو یہ پیدا ہوتا ہے کہ زبان میں آپ کہاں اور کس نقطے سے خط کھینچیں گے۔

معنی یا مفہوم کی اختلافی نوعیت یا ماہیت سے متعلق ساسر کے نقطۂ نظر کو پیش کرنے کا ایک دوسرا طریقہ یہ بھی ہے کہ یہ کہا جائے کہ معنی یا مفہوم ہمیشہ ہی ''نشانات'' کی تقسیم و ترتیل یا تلفظ کی توضیحی صورت حال کا ماحصل ہوا کرتی ہے۔ مثال کے طور پر ذرا اس ایک صورت حال پر غور کیجیے کہ سگنی فائر یا مشار (فاہم یا لفظ) یا

لفظ ''کشتی'' (boat) ہمیں سگنی فائیڈ یا مشور یا مشارالیہ یعنی ''خارج میں موجود'' اصل شے کشتی کا تصور پیش کرتا ہے، کیوں کہ یہ لفظ یا مشار ''کشتی'' خود کو لفظ یا مشار ''خندق'' (moat) سے جدا کر کے تقسیم یا ممیز کرتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ سگنی فائیڈ یا مشور (اصل شے یعنی اصل کشتی) دو مختلف سگنی فائیرز یا مشار کے درمیان موجود اختلاف کا نتیجہ یا پیداوار ہوا کرتا ہے، مگر یہی سگنی فائیڈ یا مشور ایسے نہ جانے کتنے سگنی فائیرز یا مشار کے درمیان موجود باہمی فرق یا امتیاز کا نتیجہ یا ماحصل ہوتا ہے۔ مثلاً سگنی فائرز یا مشاور ''کوٹ''، ''سور''، ''کوندا'' اور اسی طرح کے بہت سے سگنی فائرز وغیرہ۔ یہ صورت حال ''نشان'' سے متعلق ساسر کے اس نقطۂ نظر کو کہ جو کسی سگنی فائر یا مشار اور کسی ایک سگنی فائڈ یا مشور (مشارالیہ) کے مابین واضح یکساں وحدت کے قیام کا موقف رکھتا ہے، قابل اعتراض گردانتی ہے۔ کیوں کہ سگنی فائڈ یا مشور (مشارالیہ) ''کشتی'' حقیقتاً سگنی فائر یا مشار ایک ایسے پیچیدہ باہمی تعامل کا ماحصل یا نتیجہ ہوتا ہے کہ جس باہمی تعامل کا کوئی واضح ''نقطہ منتہا'' کبھی آتا ہی نہیں۔ گویا اس وضاحت سے معلوم یہ ہوا کہ معنی یا مفہوم کی پوری کی پوری صورت حال دراصل سگنی فائرز یا مشار کے بالقوہ لامتناہی کھیل کی زنانے دار قوتِ غیر مرئی کے ''گھماؤ پیچ'' کا نتیجہ اور ماحصل ہی ہوا کرتی ہے نہ یہ کہ یہ صورت حال (معنی و مفہوم کی) کسی خاص سگنی فائر یا مشار کے ساتھ مضبوطی کے ساتھ بندھی ہوئی بطور ''زنجیر تسلسل'' کوئی متعاقب تصور ہو۔ کوئی بھی سگنی فائر یا مشار ہمیں براہ راست کسی سگنی فائڈ یا مشور کی جانب نہیں لے جاتا۔ جس طرح یہ آئینے کے سامنے لائی جانے والی کسی بھی شے کا عکس بعینہ اس میں اتر آتا ہے۔ زبان میں سگنی فائرز یا مشار کی سطح اور اس کے مدمقابل سگنی فائڈ یا مشور کی سطح کے مابین ایک کے بدلے ایک مطابقتوں کا کوئی ہم آہنگ سیٹ موجود نہیں ہوا کرتا۔ یہاں تک کہ معاملات کو مزید آمیز یا مخلوط کرنے کے لیے نہ تو سگنی فائرز یا مشار اور نہ ہی سگنی فائڈ یا مشور کے مابین کوئی قطعی اٹل امتیاز موجود ہوتا ہے۔ اگر آپ سگنی فائر کے معنی یا مفہوم (یا سگنی فائڈ یا مشور) کو جاننا چاہتے ہیں تو یہ بات آپ کے لیے بہت آسان ہے اور وہ یہ ہے کہ ایک ذرا زحمت کریں یعنی میز پر پڑی لغت اٹھائیں اور اس کے معنی دیکھ لیں مگر اس عمل میں بھی آپ کو سوائے اس بات کے اور کچھ بھی ہاتھ نہ آسکے گا کہ مزید کچھ سگنی فائیڈ یا مشار آپ کے ہاتھ لگ جائیں اور بس اور جب کچھ مزید سگنی فائرز یا مشار آپ کے ہاتھ آجائیں تو پھر آپ یہ بھی کر سکتے ہیں کہ ان سگنی فائرز یا مشار کے بدلے میں مزید کچھ سگنی فائڈز یا مشور اسی لغت سے ڈھونڈ نکالیں اور اسی طرح مسلسل یہ لامتناہی طور پر چلتا چلا جائے گا۔ یہ جو طریقہ کار یا سلسلہ ہم ابھی بیان کرتے آرہے ہیں، یہ محض نظریے میں ہی لامتناہی اور لامحدود عمل نہیں ہے بلکہ یہ عمل کی قدر اپنی نوعیت کار میں گشتی اور باز گشتی (Circular and Contra-Circular) کے بدلے میں انداز کا ہے۔ یعنی یہ کہ سگنی فائرز یا مشار سگنی فائڈ یا مشور میں اور سگنی فائڈز یا مشور سگنی فائرز یا مشار میں مستقلاً ادلتے بدلتے رہتے ہیں اور یہ نوبت کبھی آنہیں پاتی کہ آپ کبھی کسی آخری یا قطعی سگنی فائڈ یا مشور پر پہنچ کر دم لے

سکیں، کیوں کہ ایسا کبھی ہو ہی نہیں سکتا کہ یہ سگنی فائڈ یا مشور جس کو آپ اپنے طور پر ''قطعی'' سمجھ بیٹھے ہیں۔ وہ سگنی فائڈ یا مشور بجائے خود چشم زدن میں سگنی فائر یا مشار کی صورت نہ اختیار کر جاتا ہو (یا یہ بجائے خود ایک سگنی فائر نہ ہوتا ہو)۔ اگر ساختیات ''نشان'' کو اس کے ''مشارالیہ'' سے جدا یا علاحدہ کرتی ہے تو فکر کے اس انداز کو عموماً ''پس ساختیات'' کے اصطلاحی نام سے موسوم کیا جاتا ہے اور پس ساختیات کا یہ نظریہ ساختیات کی نسبت چند قدم اور آگے سے اپنے موقف کا آغاز کرتا ہے، یعنی یہ سگنی فائر یا مشار کو اس سے کے سگنی فائڈ یا مشورے سے جدا یا تقسیم کرتا ہے۔

ابھی سطور بالا میں ہم نے جو کچھ کہا اس کو پیش کرنے کا ایک اور طریقہ یہ بھی ہے کہ ہم یہ کہیں کہ ''معنی یا مفہوم'' ایک ایسی صورت حال کا نام ہے کہ جو کسی ''نشان'' میں فی الفور طور پر ''موجود یا حاضر'' ہی نہیں ہوا کرتی۔ اب چوں کہ کسی ''نشان'' کے ''معنی یا مفہوم'' کا سارے کا سارا ماجرا ہی یہ ہے کہ یعنی ''نشان'' ''وہی کچھ'' ہے کہ جو وہ ''نہیں ہے''۔ بہ الفاظ دیگر اس بیان سے ہمارا مراد یہ ہے کہ وہ ایک ''شے یا صورت حال'' کہ جسے ''معنی یا مفہوم'' کہتے ہیں، کسی نہ کسی اعتبار سے ''وہاں'' یعنی اس ''نشان'' میں موجود نہیں ہوا کرتی یا یوں کہیے کہ ''معنی یا مفہوم'' کا یہ ماجرائے دلچسپ ''غیاب'' کی ایک نہیں ہوا کرتی یا یوں کہیے کہ ''معنی یا مفہوم'' کا یہ ماجرائے دلچسپ ''غیاب'' کی ایک صورت حال ہے، جو ٹھیک اس وقت نمو کر اٹھتی ہے یا اپنی حضوری کے منصۂ شہود پر آموجود ہوتی ہے کہ جب اس کے مدمقابل اس کا اختلافی عنصر اس کے پیش پیش رہتا ہے۔ گویا یہی ''اختلاف'' یا ''تخالف لفظی'' وہاں اس ''نشان'' میں ''بہ صورت معنی'' اجاگر ہو کر سامنے آکر کھڑا ہو جاتا ہے۔ یعنی ''معنی یا مفہوم'' کو اجالنے کا یہ عمل ''اختلافی عنصر'' کی موجودگی یا حضوری سے مشروط ایک ناگزیر صورت حال ہے۔ اگر آپ چاہیں تو یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ ایک شے یا صورت حال جسے معنی یا مفہوم کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے، وہ سگنی فائرز یا مشار کے اس پورے زنجیری تسلسل کے لامتناہی کھیل کے دوران غائب یا منتشر ہی رہتا ہے اور یقیناً ان کو (مفاہیم یا معنوں کو) اتنی آسانی کے ساتھ نشان زد کرنا کسی طرح ممکن نہیں، کیوں کہ یہ صرف کسی ایک نشان میں موجود نہیں ہوا کرتے، بلکہ ''معنی یا مفہوم'' کے کسی ''نشان'' میں ''ہونے یا نہ ہونے'' کا اصل ماجرا تو یہ ہے کہ مانند پھلجھڑی کے جھلمل کرتی صورت حال یا جل بجھنے والے ستاروں کی طرح آنِ واحد میں کبھی آتے تو کبھی جاتے رہتے ہیں۔ گویا یہ صورت حال ''معنی یا مفہوم'' کی حضوری یا عدم حضوری کی آنی جانی ایک مسلسل صورت حال ہے۔ چناں چہ کسی متن سے صرفِ نظر کرنا یا اسے پڑھنا، دراصل یہ کوئی ایسا عمل نہیں جیسے کسی نیکلس یا تسبیح کے دانوں کو شمار کیا جانا ہو، بلکہ یہ تو مستقلاً ''جھلمل کرتی مدھم روشن'' ایک ایسی صورت حال ہے، جس کا ٹھیک ٹھیک کوئی اندازہ کرنا شاید ممکن ہی نہیں، یعنی یہ تو کھلے آسمان پر بکھرے ہوئے ٹمٹماتے ستاروں کی ''اختر شماری'' کا سا ایک ماجرائے محال ہے۔ جھلمل تاروں کی اس محفل میں کس کو چھوڑوں

اور کس کو گنوں، کیا اس کو کہ ''جو ابھی'' تھا اور ''اب'' نہیں ہے؟ کیا ''معنی'' یا ''مفہوم'' کا بھی ماجرا یہی نہیں ہے؟ یہاں ایک اور لحاظ سے بھی اس صورت حال پر غور و فکر کیا جا سکتا ہے کہ ''معنی یا مفہوم'' کی اس مذکورہ دوسری صورت حال سے پہلو تہی کرنا بھی ہمارے لیے ممکن نہیں ہے اور وہ صورت حال ایک ایسی حقیقت ہے، جس کے تحت یہ باور کیا جا سکتا ہے کہ زبان ایک زمانی سلسلہ عمل ہے اور یہ زمانی سلسلہ عمل اس لیے ہے کہ جب میں کوئی جملہ پڑھتا ہوں تو اس جملے کے ''معنی یا مفہوم'' ہمیشہ ہی کسی نہ کسی قدر تعطل کی زد میں ہوا کرتے ہیں، یا اسے یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ یہ یعنی ''معنی یا مفہوم'' حالت التوئی میں کچھ اس طرح ہوتے ہیں کہ جیسے یہ نیم خوابیدگی کے عالم میں ردائے شہود پرتہ بہ تہ کروٹ لے کر سلوٹوں کی طرح ابھرنے یا نمو کرنے ہی والے ہوں، اور ''معنی یا مفہوم'' کا یہ زمانی سلسلہ عمل ہوتا کچھ اس طرح ہے کہ زیر نظر اس جملے میں ایک خاص تواتر و ترتیب کے ساتھ استعمال میں لائے جانے والے سگنی فائرز یا مشار میں سے ہر سگنی فائر یا مشار یکے بعد دیگرے ایک دوسرے کو مجھ تک پہنچا تا یا ریلے کرتا رہتا۔ مثلاً ذرا اس جملے پر غور کیجیے۔

I am going to market on my bicyle very fastly.

(یعنی ''میں اپنی سائیکل پر سوار بڑی تیزی کے ساتھ بازار کی طرف جا رہا ہوں'')

''مندرجہ بالا جملے میں کل دس عدد سگنی فائرز یا مشار یا الفاظ یکے بعد دیگرے ایک خاص تواتر و ترتیب کے اندر رہتے ہوئے اپنے فرائض منصبی انجام دینے کے لیے ''معنی یا مفہوم'' کے دربار عام و خاص میں دست بستہ صف باندھے کھڑے ہیں، یعنی مقدم سگنی فائر "I" اپنے موخر سگنی فائر "am" کو اس کی ذمہ داری کی انجام دہی کی جانب اکسا رہا ہے اور پھر اسی طرح سگنی فائر "am" سگنی فائر "going" کو اور سگنی فائر "going" اپنے موخر سگنی فائر "to" کو اور پھر سگنی فائر "to" اپنے موخر سگنی فائر "market" کو...... یہاں تک کہ جملے کے اختتامی نقطے پر پہنچتے پہنچتے سگنی فائر "fastly" پر بات پوری ہو جاتی ہے اور جملہ اپنے معنی یا مفہوم کے اعتبار سے مکمل ہو جاتا ہے، یعنی ہر سگنی فائر اپنے موخر سگنی فائر کی مدد سے ''معنی یا مفہوم'' کو زیادہ بہتر اور واضح صورت عطا کرتا چلا جاتا ہے تا آنکہ بات یا ایک ''عندیہ گفتنی'' اپنے ''مقصد یا مفہوم'' کو مکمل کر لیتا ہے، لیکن ہر چند کہ یہ جملہ اپنے اختتام کو پہنچ کر مکمل تو ضرور ہو جاتا ہے مگر زبان کا سلسلہ عمل بجائے خود ابھی تشنہ تکمیل ہی رہتا ہے او ریہیں پر ختم نہیں ہو جایا کرتا۔ مثال کے طور پر اسی سابقہ جملے کو ہی دیکھیے، یعنی ''میں اپنی سائیکل پر سوار بڑی تیزی کے ساتھ بازار کی طرف جا رہا ہوں۔'' اس جملے میں بہ ظاہر تو ایک بات یا ایک ''عندیہ گفتنی'' پورا ہوتا ضرور نظر آ رہا ہے مگر اسے اگر بہ غور دیکھا جائے تو یہ بات ابھی تشنہ تسبیب و تعلیل رہتی ہے کہ ''جانے والا شخص بازار کی طرف آخر بڑی تیزی کے ساتھ کیوں جا رہا ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ اس کی وجہ یہ ہو کہ رات زیادہ گزر چکی ہے اور دودھ فروش کی دکان بند ہو جانے کا خدشہ، اس سے اس طرح کی عجلت کا تقاضا کر رہا ہو اور یہ کہ

''بیمار ماں'' کے لیے دوا کی فوری دستیابی بھی بہت ضروری ہو۔ یا اس کی ایک اور وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ریلوے اسٹیشن پہنچ کر کسی ٹرین کو پکڑنا باعث عجلت ہو، یا اسی طرح کی گئی اور وجوہات اس جملے کے متن کے پس پشت ''تیز رفتاری'' کی توجیہہ کا فریضہ انجام دے رہی ہیں اور یہ کہ ''بازار کی طرف جانا'' اصل مقصود سفر ہی نہ ہو، بلکہ اسٹیشن تک پہنچنا اصل مقصد سفر اور ''بازار سے ہو کر گزرنا'' محض ایک سفری مجبوری سے زیادہ اور کچھ نہ ہو وغیرہ وغیرہ۔ گویا اس پوری بحث سے جو بات سامنے آتی ہے، وہ یہ ہے کہ زبان کے سلسلۂ عمل کے پس پشت جو کچھ ہوتا رہتا ہے، وہ ''معنی یا مفہوم'' کا ''مزید'' پیدا ہوتے رہنا ہے۔ الغرض یہ کہ کسی عبارت یا متن کی رنگ بساط پر ''معنی یا مفہوم'' کا ''مزید'' پیدا ہوتے رہنا ہے۔ الغرض یہ کہ کسی عبارت یا متن کی رنگا رنگ بساط پر ''معنی یا مفہوم'' کے پیادے بادشاہ، وزیر قطار اندر قطار، فوج در فوج اور موج در موج، لسانی کھیل کے اس منظر نامے پر ڈوبتے اور ابھرتے رہتے ہیں اور یہ کہ صرف اور صرف میکانکی طور پر لفظ پر لفظ ٹانکتے رہنے سے یا لفظوں کا ایک انبار سا لگا لیے جانے سے بات بہر حال نہیں بنا کرتی، چناں چہ اگر ''الفاظ'' یا سگنی فائرز یا مشار کو قطعی یا حتمی طور پر کوئی مربوط اور سریع الفہم (آسانی سے سمجھ میں آنے والے) معنی یا مفہوم پر مشتمل کوئی جامع عبارت یا متن تشکیل دینا مقصود ہو تو پھر اس کے لیے ضروری یہ ہوگا کہ یہ سگنی فائرز یا مشار یا الفاظ اپنے سے مقدم یا سابقہ سگنی فائرز یا الفاظ کو اور پھر اس کے لیے ضروری یہ ہوگا کہ یہ سگنی فائرز یا مشار یا الفاظ، اپنے اپنے سے مقدم یا سابقہ سگنی فائرز یا الفاظ کو اور پھر یہ مقدم سگنی فائرز اپنے سے پہلے آنے والے سگنی فائرز یا الفاظ کو قابل لحاظ گردانیں اور صرف اتنا ہی نہیں بلکہ ان سگنی فائرز یا الفاظ کو محض اپنے مقدم سگنی فائرز کے بعید ماضی میں جا کر دیکھنا ہی کافی یا لازمی نہ ہوگا بلکہ ابھی (سگنی فائرز یا الفاظ) اپنے موخر سگنی فائرز یا الفاظ (بعد میں آنے والے سگنی فائرز) کلو بھی، کہ جو بعید و قریب ہر دو استقبالی (مستقبل) لمحوں سے پیوستہ ہوں گے، ان سگنی فائرز یا الفاظ کو بھی درخورِ اعتنا رکھنا ہوگا، اور مقدم اور موخر سگنی فائرز یا الفاظ کی اسی باہم پیوستگی حال سے ''معنی یا مفہوم'' کا ایک اجلا اجلا سا فوارہ اپنے وفود جامعیت کے ساتھ بصورتِ قوس قزح، افق خیال و تصور پر ابھر کر سامنے آ سکے گا۔ غرضیکہ ''معنی مفہوم'' کے اس زنجیری تسلسل کے دوران ہی ''نشانات'' میں سے ہر ایک نشان کسی نہ کسی قدر بعض دیگر تمام ''نشانات'' کے حوالہ جاتی تناظر میں مسافرت کے دوران اپنا اپنا سراغ پاتے ہیں اور یوں ان کی ایک ایسی پیچیدہ سی ساخت یا بافت تشکیل پذیر ہو جاتی ہے کہ جو کبھی بھی ختم ہونے کا نام نہیں لیتی۔ لہٰذا اگر اس اعتبار سے دیکھا جائے تو کوئی بھی ''نشان'' کامل یا خالص نہیں ہوتا، یعنی یہ نشان تن تنہا اپنی ذات میں بھرپور معنویت کا پیکر کامل نہیں ہوا کرتا۔

چناں چہ جونہی ایسی کوئی صورت حال پیش آنے لگ جاتی ہے تو بالکل ٹھیک اسی لمحے، خواہ یہ میرا صاف ایک لاشعوری عمل ہی کیوں نہ ہو، میں ہر ایک ''نشان'' میں متن میں موجود دوسرے تمام الفاظ کی

جھلکیوں کا سراغ سا پانے لگ جاتا ہوں، یعنی یہ سراغ ان الفاظ کا ہوا کرتا ہے کہ جن (الفاظ) کو ان میں سے ایک انفرادی ''نشان'' نے اپنے اپنے طور پر ''آپ اپنے تئیں سے خارج'' میں رکھا ہوا ہوتا ہے، تاکہ ان میں سے ہر انفرادی نشان کی اپنی اپنی انفرادی حیثیت یا اس کا ''اپنا آپ'' بہر حال باقی اور جاری رہ سکے۔ گویا معلوم یہ ہوا کہ ''بلی'' وہ ہی کچھ ہوتی ہے جو ''ٹوپی'' اور ''بلے'' سے ہٹ کر ایک ذرا جدا صورت حال ہو، مگر بعض دوسرے ''ممکنہ نشانات'' کا یہی ایک زنجیرہ (تسلسل) سا اس نشان ''بلی'' کے ساتھ چسپیدہ ہوتا ہے۔ سچ پوچھیے تو ''ممکنہ نشانات'' کی یہی صورت حال ہی تو ہے جو نشان ''بلی'' کی ایک منفرد صورت یا اس کے انفرادی تشخص کو ابھارتی یا اس کی ہیت معنی سازی کی تشکیل میں مددگار ہوتی ہے، مگر اس انفرادی تشخص کے باوجود نشان ''بلی'' میں دوسرے ''ممکنہ نشانات'' یعنی ''ٹوپی'' اور ''بلے'' کی ایک ہلکی سی رمق بہر حال خلقی طور پر جھلکتی ہی رہتی ہے۔

لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ''معنی یا مفہوم'' کی صورت حال ایک ایسی صورت حال ہے، جو بالذات ''آپ اپنے تئیں'' سے کوئی عینیت یا مماثلت نہیں رکھتی اور یہ کہ معنی یا مفہوم کی صورت حال ان ''نشانات'' کی ہر تقسیم و ترسیل کے عمل کا نتیجہ ہوا کرتی ہے کہ جو بجائے خویش ''آپ اپنے تئیں'' ایک پیکر منفرد کا حامل اس لیے ہوتا ہے کہ وہ (نشانات) ''وہ کچھ'' ہوتے ہی نہیں جو دوسرا کوئی بھی نشان ''آپ اپنے تئیں'' میں ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے۔ معنی یا مفہوم کی صورت حال تعطل اور توقف کی زد میں رہنے والی ایک ایسی صورت حال بھی کہی جا سکتی ہے، جس کے عضو معطل سے گویا امکان کی راہ سے کچھ مزید تازہ تر معنی یا مفہوم کا ورود مسلسل ہونے والا ہو۔ علاوہ ازیں ایک اور ہی صورت کہ جس میں معنی یا مفہوم بالذات ''آپ اپنے تئیں'' سے کبھی بھی کوئی عینیت نہیں رکھتے، یہ ہے کہ ''نشانات'' کو ہمیشہ ہی قابل تکرار ہونا چاہیے، یعنی ان میں بار بار پیدا ہونے کی بدرجہ اتم استعداد پائی جانی چاہیے اور غالباً اسی وجہ سے ہم کسی نشان کو ''مارک'' کہہ کر نہیں پکاریں گے، کیوں کہ ''مارک'' (Mark) وہ شے ہے کہ جو صرف اور صرف ایک ہی بار وقوع پذیر ہوتا ہے۔ چناں چہ یہ حقیقت کہ کسی نشان کو بار بار پیدا کیا جانا ممکن ہوتا ہے، اس کی اسی صلاحیت یا وصف کی بنا پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ یعنی نشان اپنی عینیت یا تشخص کا ہی ایک حصہ ہے، مگر اس (نشان) کی یہی صلاحیت یا یہی صفت تو ہے جو ان کی عینیت یا تشخص کو تقسیم کر دیئے جانے کا سبب بھی بنتی ہے۔ کیوں کہ اسے ہمیشہ ہی ایک ایسے مختلف سیاق میں رکھ کر بار بار از سر نو پیدا کیا جانا ممکن ہوتا ہے کہ جو (یعنی اسباق) اپنی مختلف النوع سطحوں پر اس (نشان) کے ''معنی یا مفہوم'' کو تبدیل کرتا رہتا ہے۔ غرض کہ یہ ''جاننا'' گویا جوئے شیر لے آنے کے مترادف کوئی عمل کہا جا سکتا ہے کہ اصالتاً کسی ''نشان'' کے معنی کیا ہوا کرتے ہیں یا اس سے ہماری مراد کیا ہوتی ہے اور یہ دریافت کرنا بھی واقعی دشوار ہو سکتا ہے کہ اس کا حقیقی ''سیاق'' حقیقتاً کیا تھا اور کہاں تھا وغیرہ، یعنی ہم کو تو اس (نشان) کا مختلف صورت حالات

میں محض آمنا سامنا ہی رہتا ہے اور ہر چند کہ ان صورت حالات سے گزرتے ہوئے اس (نشان) کو اپنے قیام واستقلال کی مخصوص صورت حال کو برقرار رکھنا پڑتا ہے تاکہ یہ (نشان) کا سیاق ہمیشہ ہی مختلف ہوا کرتا ہے اور یہ کہ یہ مطلقاً ایک جیسا ہی نہیں ہوتا بلکہ بدلتا رہتا ہے۔ یہ کبھی بالذات اپنے آپ سے عینیت یا مماثلت نہیں رکھتا۔ مثال کے طور پر ان مختلف صورت حالات اور مختلف سیاقات کو اس طرح سمجھئے اور وہ یہ ہے کہ مثلاً ''بلی'' کے سگنی فائر کو ہی سامنے رکھیے تو اس کی ایک صورت تو یہ ہوگی کہ جیسے یہ جانور یا یہ مخلوق ملائم بالوں والا چوپایہ ہو۔ یا یہی سگنی فائر اپنے ایک دوسرے سیاق میں ایک کینہ پرور شخص کے معنی بھی دے سکتا ہے اور کہیں کسی اور سیاق میں ایک گرہ دار کوڑے یا چابک کے معنی کی صورت پیدا کر سکتا ہے۔ کسی اور سیاق میں یہی سگنی فائر ایک امریکی کے معنی میں ہے تو کہیں اس کے معنی کی صورت ایک ایسے شہتیر کی ہو سکتی ہے جو جہاز کے لنگر کو اٹھائے جانے کے کام کے لیے استعمال میں لایا جاتا ہے اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس مخلوق سے مراد کوئی ''شش پایہ'' جانور ہو یا یہ ایک چھوٹی سی مخروطی چھتری کے معنی بھی دے سکتی ہے اور اسی طرح مفہوم سازی کی یہ صورت حال اپنے اپنے سیاق اور حوالوں میں لامتناہی طور پر کسی ایک ہی سگنی فائر مثلاً ''بلی'' کے نہ جانے کتنے معنی دے سکتا ہے اور صرف یہیں پر بس نہیں ہے بلکہ ایسا بھی ہوتا ہے کہ اگر اس سگنی فائر ''بلی'' کے ایک معنی ملائم بالوں والا ایک چوپایہ ہوتا ہے، تو دوسرے سیاق کے علاحدہ علاحدہ تناظر میں، سگنی فائر ''بلی'' کے معنی وہی نہیں رہ جاتے بلکہ ادلتے بدلتے رہتے ہیں اور معنی یا مفہوم یعنی سگنی فائڈ یا مشور، سگنی فائرز یا مشار کے مختلف زنجیری تسلسل میں، جس میں کہ یہ یعنی معنی یا مفہوم کہیں نہ کہیں اٹکے ہوئے ہوا کرتے ہیں، اسی زنجیری تسلسل کی بنا پر تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔

ان تمام ہی مذکورہ بالا مباحث سے ہماری مراد یہ ہے کہ اور یہ بتانا مقصود ہے کہ ''زبان'' جیسا کلاسیکی ماہرین ساختیات تصور کرتے رہے ہیں، ان کے اس خیال سے کہیں زیادہ کم جامد اور غیر متحرک ایک صورت حال ہے اور سچ پوچھیے تو معاملہ کچھ یوں ہے کہ ''زبان'' بجائے خود ایک ایسی صورتحال ہے کہ جس کی بالکل ٹھیک ٹھیک تعریف کا تعین کیا جانا ممکن ہو اور یہ کہ ''زبان''، سگنی فائرز یا مشار اور سگنی فائڈز یا مشور کی یکساں اور ہم آہنگ نوعیت کی اکائیوں پر مشتمل واضح حد فاصل کی حامل ساخت یا نظام کی کوئی ایک صورت ہو۔ یہ صورت حال اس کے بالکل برعکس ہو چکی ہے، جس کی مثال مکڑی کے جالے سے دینا زیادہ مناسب ہوگا۔ کیوں کہ یہ بھی مکڑی کے جالے ہی کی طرح چہار اطراف سے آپ اپنے اندر سے نمو کر کے بے شمار سمتوں اور شاخوں میں بٹ کر آپ اپنا ایک ''تانا بانا'' کچھ اس انداز سے بنتی چلی جاتی ہے کہ اس کے اندر موجود عناصر کی گردش کی ایک رسی باہم مستقلاً'' پیوستہ عمل رہا کرتی ہے اور اسے یعنی زبان کے ''تانے بانے'' کو کچھ سے کچھ بناتی رہتی ہے اور ان گردشی عناصر میں سے کوئی ایک عنصر بھی ایسا نہیں ہوتا کہ جس کا کوئی مطلق تعین یا جس کی

کوئی آزادانہ تعریف کی جانا ممکن ہو سکے...... بلکہ یہاں تو صورت حال بڑی حد تک مختلف ہے اور وہ یہ ہے کہ یہاں ''ہر شے'' کا سراغ یا ''ہر شے'' کی گرفت کے عمل میں ''ہر شے'' ہی ہر شے کی گرفت یا اس کے سراغ کا ''وسیلہ یافت'' بن جاتی ہے، چناں چہ اگر ایسا ہی ہے، جیسا کہ ابھی بیان ہوا تو پھر یہ صورت حال تو بلا شبہ ایک ایسی صورت حال ہے جہاں معنی یا مفہوم کے بعض روایتی نظریات پر شدید ضربات پڑتی نظر آتی ہیں۔ کیوں کہ ایسے روایتی نظریات کا وظیفہ یہ تھا کہ وہ ''نشانات'' کے ذریعہ داخلی تجربات اور احساسات کو منعکس کرتے رہیں اور ''حقیقت'' اصالتاً اپنی ماہیت میں ہے کیا، اس کو تفصیلاً بیان کرتے رہیں۔ ابھی سطور بالا میں ہم نے ''ساختیات'' سے متعلق اپنے سابقہ مبحث میں ''تصور شبیہ'' سے متعلق ہمارے مذکورہ مطالعے کے ہاتھوں ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ ہمیں اس کی وضاحت میں قدرے سہولت اور آسانی بہم پہنچتی مگر اس کے برعکس ہوا، یہ کہ ہماری دشواریوں میں آسانی کے بجائے دو چند اضافہ ہی ہوا ہے۔ کیوں کہ یہ نظریہ جس کا خاکہ ہم نے ابھی کھینچا ہے، اسے ''نشانات'' میں پورے طور پر پیش کرنا یا اس کی مکمل طور پر وضاحت کرنا کبھی ممکن ہی نہیں ہو پاتا۔ غرض کے میرے لیے اس ایک صورت حال پر یقین لے آنا کہ میں نے جو کچھ اپنے قارئین کے سامنے بہ صورتِ تحریر اور بہ زبانِ تقریر ابھی پیش کیا ہے، کیا میں اسے آپ کے لیے بھرپور اور کامل انداز میں آپ کے سامنے پیش بھی کر سکا ہوں؟ اور یہ کہ میں تو اس ضمن میں خود التباسِ نظر کی ہی زد میں پاتا ہوں اور یہ التباسِ نظر ہے ہی اس وجہ سے کہ جن ''نشانات'' کو میں استعمال کر رہا ہوتا ہوں، تو وہاں ان کے اس استعمال سے ان نشانات کے وہ ''معنی یا مفہوم'' جو ''اپنے'' پہنچائے گئے معنی ہوتے ہیں، وہ وہاں ہمیشہ ہی کسی نہ کسی اعتبار سے منتشر حالت میں ہوا کرتے ہیں، یا پھر یہ تقسیم شدہ صورت حال میں کچھ اس طرح ہوتے ہیں کہ یہ (معنی، مفہوم) آپ ''اپنے تئیں'' سے کبھی بھی عینیت یا مماثلت کے رشتے میں گندھے ہوئے نہیں ہوا کرتے۔ اور صرف یہیں پر بات ختم نہیں ہو جاتی کہ صرف اور صرف وہ ہی ''معنی یا مفہوم'' جو میرے ''اپنے پہنائے'' گئے معنی ہیں ان میں عینیت کا فقدان ہوتا ہے بلکہ بلا شبہ خود میری ان ہر دو حیثیتوں میں بھی کہ جن کو میں ''میرا'' اور ''مجھ'' کے دو مختلف سطحوں پر دیکھتا ہوں، ان میں بھی اختلاف ہی کا سراغ ملتا ہے ''اتفاق'' اور ''عینیت'' کا نہیں۔ لہٰذا اس مبحث سے معلوم یہ ہوا کہ چوں کہ زبان ایک ایسی ''شے یا صورت حال کا نام'' ہے کہ جسے خود میں تشکیل نہیں دے رہا ہوتا ہوں بلکہ یہ تو میری اپنی تشکیل اور تکمیل کا فریضہ انجام دے رہی ہوتی ہے...... یعنی مطلب یہ ہے کہ زبان کوئی ایسی ''شے یا آلہ کار'' نہیں ہوا کرتی کہ جسے میں اپنی سہولت یا آسانی اظہار کے لیے بطور وسیلہ استعمال میں لاتا رہتا ہوں، بلکہ اس کے برعکس یہ ایک ایسا مکمل تصور ہے کہ جہاں پر میں خود بھی ایک جامد و ساکت شے بن کے رہ جاتا ہوں، یعنی ایک ایسی ''متحدہ ذات'' کہ جسے خود بھی بہ طور ایک ''افسانے یا داستان بیانیہ'' کے لیا جانا چاہیے۔ گویا یوں سمجھئے کہ داستان یا بیانیہ میں نہیں لکھ رہا ہوتا بلکہ یہ تو خود مجھے لکھ رہی ہوتی ہے اور صرف

اتنا ہی نہیں، بلکہ حد تو یہ ہے کہ میں ''اپنا آپ'' آپ کے سامنے بھرپور طور پر جوں کا توں پیش کرنے میں ناکامی کا شکار ہی رہتا ہوں۔ بسا اوقات تو یوں بھی ہوتا ہے کہ ''میرا اپنا آپ'' خود میرے لیے بھی اپنی کامل صورت میں ''مثل آئینہ'' آمنے سامنے نہیں آ پاتا اور اب بھی کہ جب تئیں اپنے ذہن و قلب کے اندر اتر کر روح کی گہرائیوں اور اس کی گیرائیوں کو گرفت کرنا چاہتا ہوں تو مجھے ''نشانات'' کو زیر تصرف رکھنے کی حاجت محسوس ہوتی ہے اور اس سے میرا مطلب اور میرا منشا یہ دکھانا ہوتا ہے کہ میں خود آپ ''اپنے تئیں'' کے لیے کسی ''مکمل آہنگ'' کے تجربے کو پیش لے آنے کے قابل نہیں ہو سکوں گا۔ مگر اس کا مطلب یہ بھی نہیں ہے کہ مجھے خالص بے داغ معنی و مفہوم عندیہ اور تجربہ ہی ایسا ہاتھ لگ سکتا ہو کہ جو اس عمل کے دوران اس وقت ''زبان'' کے ناقص واسطے یا غیر تسلی بخش میڈیم کے ہاتھوں مسخ شدہ صورت میں میرے پیش لے آتا ہو یا پھر یہ کسی انعطافی عمل کے دوران مجھ پر منعطف ہوتا ہو۔ کیوں کہ ''زبان'' تو میری سانسوں کے مانند آنے جانے والے ایک ایسے ناگزیر سلسلے کا نام ہے جو میں باہر کی طرف سے اپنے اندر کی طرف اور اندر کی طرف سے اپنے باہر کی چھوڑتا اور کھینچتا ہوں اور جب ''زبان'' ''مثل ''سانسوں'' کے ایک ایسے اٹوٹ تسلسل کا عمل ہو تو پھر یہ توقع رکھنا کہ یہ کوئی خالص صورت حال بھی ہو سکتی ہے، محض ایک التباس اور خیال خام ہے۔ کیوں کہ وہ سانسیں کہ جو باہر سے اندر اور اندر سے باہر کی طرف آتی جاتی ہیں، وہ کثافت خارجی اور کثافت داخلی ہر دو سے مملو ایک صورتحال ہوا کرتی ہیں، چناں چہ ایسی صورت میں یہ توقع باندھنا کہ ''ابلاغ خالص'' یا ''ابلاغ بعینہٖ'' معاشرتی سطح پر افراد کے درمیان کسی بھی طرح ممکن ہو سکے گا، محض ایک دل خوش کن خیال تو ہو سکتا ہے، مگر کسی ''اصل حقیقت'' کا غیر جانبدارانہ اور غیر متعصبانہ بیان نہیں۔ گویا ''معنی یا مفہوم'' کی کوئی بے داغ اور بے لاگ صورت کا پایا جانا اس وقت تک ممکن ہی نہیں کہ جب تک ''مرکز'' کو توڑ کر ''محیط'' پر سے اس کا مطالعہ کیا جانا ہمارے لیے ممکن نہ ہو۔ چناں چہ اپنے اس مقصد کی تکمیل اور تحصیل کے لیے ضروری یہ ہے کہ ''موضوع'' کو توڑ کر خالص ''معروض'' کے محیط پر آیا جائے اور وہاں سے اصل حقیقت کو اس کے کل تناظر میں قابل مشاہدہ بنا کر، اس کے معنی یا مفہوم کے اصل خدوخال کو اجاگر کیا جائے۔

♦•♦•♦

ضمیر علی بدایونی

پس ساختیات پر ہیڈیگر کے اثرات°

بیسویں صدی، فلسفیانہ اور ادبی تحریکوں کی صدی ہے۔ ابھی ایک فکر تازہ کے استقبال سے فارغ ہونے نہیں پاتے کہ دوسری تحریک درِ ادراک پر دستک دینے لگتی ہے۔ اس صدی کا آغاز جہاں ایک طرف مارکس، آئن سٹائن اور فرائڈ کے افکار سے ہوا، وہاں دوسری طرف علامت پسندوں نے ادبی اور جمالیاتی اُفق کو روشن کر دیا۔ بادلیر، ملارمے اور راں بو نے انیسویں صدی کی آغوش میں آنکھ کھولی لیکن ان کی جمالیاتی فکر نے بیسویں صدی کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ پال والیری، مارسل پروست اور جیمس جوائس نے علامت پسندی کے عروج کی داستان لکھی۔ فلسفے میں ویانا سرکل منطقی اثباتیت کے ساتھ ساتھ مظہری و جودیت کی تحریکیں نمودار ہوئیں اور چمنستانِ فکر میں بادِ بہاری کی تازہ نفسی محسوس کی گئی۔ ہر طرف تازہ افکار کی دھوم تھی۔ وجودیت کی تحریک فرانس تک محدود نہ رہی، ہیڈیگر، سارتر اور البرٹ کامیو نے فکر و احساس کے نئے گوشے بے نقاب کیے اور فلسفہ کو ادب میں اور ادب کو فلسفے میں شامل کر کے اپنے اثر و نفوذ کے دائرہ کو عالمگیر حیثیت دی اور عالمی ثقافت کا حصہ بنا دیا۔ پیرس کے گلی کوچے افکار کی شاہراہِ عظیم میں تبدیل ہو گئے اور اہل فکر و دانش نے ایک نئی دنیا کا خواب دیکھا تھا۔ جس میں آزادی کے دیوی دیوتا بھی رقص کناں تھے اور بے معنویت کا پرہول سناٹا بھی گرد و پیش کو تاریک و خوفناک بنا رہا تھا۔ روشنی اور تاریکی اور امید و بیم کے اس دوراہے پر وجودی مفکرین انسان کو تنہا و بے بس نہیں چھوڑتے بلکہ آزادیٔ عمل کی نوید بھی دیتے ہیں اور اپنی دنیا آپ پیدا کرنے کی ذمہ داری کو انسانی وجود کا امتیازی پہلو قرار دیتے ہیں۔ ہیڈیگر وجودی فکر کو مابعد الطبیعیاتی اساس فراہم کرتا ہے اور فلسفہ ادب کے باہمی ارتباط کو ایک نئی معنویت سے آشنا کرتا ہے۔ وہ جرمن شاعر ہوئلڈرلن کے شاعرانہ وجدان کی ایک نئی تعبیر پیش کرتا ہے اور اس کی شاعری کی مابعد الطبیعیاتی جہت پر زور دیتا ہے اور تاریخ ساز معنویت کا انکشاف کرتا ہے۔ وہ ٹالسٹائی، رلکے، جارج ٹریکل اور نیٹشے کے جمالیاتی افکار میں انسانی صورت حال کا نقش

° ماہ نامہ ''آئندہ''، کراچی، مئی، جون، جولائی، ۱۹۹۷ء

دائمی دیکھتا ہے۔ ہیڈیگر نے عالمی ادب کو نئی جہات سے آشنا کیا اور اس کی تخلیقی سوچ کو مابعد الطبیعیات کے ہم پلہ قرار دیا۔ وہ زبان کے باطن میں جھانکنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ زبان کو مصدری قوت قرار دیتا ہے جو ساری قوتوں کا سرچشمہ بھی ہے اور انسانی وجود کا اعلیٰ ترین امکان بھی۔ زبان ہستی کے اسرار کو بے پردہ بھی کرتی ہے اور خود سب سے زیادہ پراسرار ہستی بھی ہے۔ آسمانی قوت آخری بار زبان کی شکل میں نمودار ہوئی ہے۔ یہ محض انسان کا سب سے قیمتی سرمایہ نہیں ہے بلکہ خود انسانی وجود ہے۔ جس کے بغیر کوئی فکری، مابعد الطبیعیاتی عمل ممکن نہیں ہے۔ انسان نہیں زبان ہستی سے ہم کلام ہے۔ زبان کے بغیر ادراک کا کوئی عمل نقش پذیر نہیں ہو سکتا۔ زبان انسانی داخلیت تک محدود نہیں بلکہ وہ معروضی حقیقت سے ہماری داخلیت کا رشتہ جوڑتی ہے۔ زبان کے بارے میں ہیڈیگر کی فکر پس ساختیاتی مفکرین رولاں بارت، فوکو اور دریدا کے افکار کی پیش رو ہے۔

زبان ایک ایسا مظہر ہے جس کے مطالعہ کے بغیر ہم ہستی کی صحیح مفہوم سے آشنا نہیں ہو سکتے۔ زبان کے دو بنیادی پہلو ہیں۔ پہلا لسانیاتی (Linguistic) اور دوسرا وجودیاتی (Ontological) ہے۔ ساسیر کی فکر، لسانیاتی حقیقت کا احاطہ کرتی ہے۔ ہیڈیگر نے ساختیات اور پس ساختیات کے ناقدین اور مفکرین کی وجودیاتی کاوشوں کو متاثر کیا ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ پس ساختیاتی فلسفیوں نے لسانی اور وجودیاتی اجزا کو ایک اعلیٰ تر وحدت سے آشنا کیا ہے اور ساسیر اور ہیڈیگر کو ایک دوسرے کے مقابل کھڑا کرنے کے بجائے دونوں کو ایک ہی سمت لے گئے ہیں جہاں تصادم اور آویزش نہیں بلکہ ہم آہنگی اور اشتراک فکر و نظر ہے۔ اس لیے ساختیاتی فکر کو ہم لسانی وجودیاتی فکر کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ دریدا نے ہیڈیگر کی وجودیات (Ontology) کو نحویات (Grammatology) کا نام دیا ہے۔ لیکن متن کی حقیقت کو وہ ساسیر سے زیادہ ہیڈیگر کے نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے۔ متن کی ساری کاوشیں زبان کی حدود کی پابند ہیں۔ اس لیے زبان کے بارے میں جو بھی نقطۂ نظر ہم اپنائیں گے وہ لازمی طور پر متنی حقیقت (Textual Reality) کو متاثر کرے گا۔

''ہستی اور وقت'' ہیڈیگر کی انقلاب انگیز تصنیف ہے۔ اس نے جدید انسان کے فکری رویوں میں اہم تبدیلی کی ہے۔ اس کتاب کی اشاعت سے بعض غیر اہم فلسفیانہ موضوعات کو نئی معنویت سے روشناس کرایا گیا جن میں زبان کا موضوع بھی شامل ہے۔ اس تاریخ ساز تصنیف کا صرف پہلا حصہ شائع ہو سکا۔ دوسرا حصہ اب تک اشاعت پذیر نہیں ہو سکا لیکن اس کے باوجود ہیڈیگر کی فکر بیسویں صدی کے فلسفیانہ کلچر کا ایک قابل قدر حصہ بن چکی ہے۔ اب ہم اپنے اصل موضوع کی طرف آتے ہیں۔

ژاک دریدا نے اپنے فکری سفر کا آغاز ہسرل کی مظہریت (Phenomenology) سے کیا اور اب بھی بعض ناقدین اسے ایک مظہری مفکر کے طور پر تسلیم بھی کرتے ہیں اور پیش بھی کرتے ہیں لیکن اس کی عالمی شہرت کی سب سے بڑی وجہ اس کا نظریہ ردِ تشکیل (Deconstruction) ہے۔ یہ نظریہ بیک وقت فلسفہ، لسانیات اور ادبی

تنقید میں اہم ترین نقطۂ نظر کے طور پر تسلیم کیا جاتا ہے اور ادبی ڈسکورس کی لافانی اندرونی ساختوں کا خورد بینی مطالعہ کرتا ہے اور اس طرح مصنف کے الفاظ ایک نئی معنوی جہت سے آشنا ہوتے ہیں ۔ژاک دریدا کوئی ماورائے عقل و وجدان نظریہ پیش نہیں کرتا، اس کی فکر متن کی اندرونی خود کلامی سے پیدا ہوتی ہے اور ہر متن کی بنیاد اسی سخن زیر لبی پر ہوتی ہے۔اس حقیقت کا رمز شناس میر تقی میر بھی تھا، اس لیے کہتا ہے:

شعر میرے ہیں سب خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

اور مرزا غالب بھی اس سے بے خبر نہ تھے:

گنجینہ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

اقبال کی شاعری میں یہ افسوں معنی زیادہ گہرا ہو جاتا ہے اور اسے کہنا پڑا۔

اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے

مقصد اس گفتگو کا یہ ہے کہ مشرقی فکر معانی کے اسرار سے بخوبی واقف بھی ہے اور طلسم معنی کی تعمیر ایک خاص انداز سے کرتی ہے۔ ہیڈ گیر اور دریدا مغربی فکر کے علمبردار ہیں اور اپنے تہذیبی پس منظر کے مطابق معنی کی نقش گری کرتے ہیں لیکن یہاں ہم ہیڈ گیر اور دریدا کے فکری رشتہ کی تلاش میں نکلے ہیں اس لیے اپنے اصل موضوع کی طرف آتے ہیں۔

ژاک دریدا سب سے زیادہ جس مفکر کے افکار سے فیض یاب ہوا ہے وہ مارٹن ہیڈ گیر ہے لیکن سب سے زیادہ تنقیدی انحراف بھی اس نے جس فلسفی کے افکار سے کیا ہے وہ بھی مارٹن ہیڈ گیر ہی ہے۔ بقول شاعر:

دم بہ دم با من و ہر لحظہ گریزاں از من

الفت و آویزش کا یہ پیچیدہ رشتہ دریدا کی فکر کا بنیادی نکتہ ہے۔ دریدا نے کھل کر ہسرل، ہیڈ گیر کے اثرات کا اعتراف کیا ہے۔ اپنے ایک انٹرویو میں دریدا کہتا ہے۔

> ''میری شخصیت کی فلسفیانہ تعمیر میں ہسرل، ہیڈ گیر اور ہیگل نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ ہیڈ گیر کے اثرات اغلباً مستقل حیثیت رکھتے ہیں اور خاص طور پر یونانی مابعد الطبیعیات کی ردتشکیل کا منصوبہ''۔ ''......ہسرل کی موجودگی (Presence) کی مابعد الطبیعیات کو میں کبھی قبول نہ کر سکا۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ ہسرل ہی کے طریق فکر کی دین ہے جو میں نے موجودگی کو شک کی نگاہ سے دیکھا اور اس بنیادی کردار کو جو سارے فلسفے کی تہہ میں کار فرما تھا۔ ہیڈ گیر سے تعلق کی نوعیت زیادہ تہہ دار اور وسیع ہے۔ یہاں میرے اغراض طریق تحقیق و تفتیش سے زیادہ وجودی نوعیت کے تھے۔ ہیڈ گیر کی استفساری فکر نے مجھ میں جوش و تحریک پیدا کی۔ خاص طور پر Ontological Difference یعنی وجودیاتی افتراق افلاطونیت کی تنقید اور ہستی اور زبان کے رشتہ کے بارے میں اس کے افکار نے مجھے خاص طور سے متاثر کیا۔''

پس ساختیات پر ہیڈ گیر کے اثرات

دریدا کا یہ اعتراف اس حقیقت کا اعتراف ہے کہ ردتشکیل کی ساری عمارت ہسرل، ہیڈ گیر روایت پر تعمیر کی گئی ہے۔ یونانی مابعد الطبیعیات سے ہیڈ گیر مطمئن نہیں تھا۔ اس کی نظر میں ماقبل سقراط فلسفہ حقیقت سے زیادہ قریب ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ لغوی معنویت (Etymological Meanings) کا سہارا لیتا ہے۔ افلاطون پر اس کی تنقید سے متعلق ایک اہم نکتہ پیش کیا جاتا ہے جو ہیڈ گیر کے اثرات سے خالی نہیں۔

دریدا اپنے مقالے ''افلاطون کی فارمیسی'' (Plato's Pharmacy) میں افلاطون کی کتاب ''فیڈرس'' کا تجزیہ بھی کرتا ہے اور سقراط کے تحریر کے بارے میں خیالات میں ایک پوشیدہ متضاد رویہ دریافت کرتا ہے۔ سقراط کا مرکزی خیال یہ ہے کہ تحریر گفتگو کے مقابلے میں کم اہم اور کمتر ہے اور تقریر کا صرف ایک بدل یا قائم مقام ہے۔ سقراط آگے چل کر تحریر کو Pharmakon کی مانند قرار دیتا ہے۔ یونانی زبان میں اس کے معنی دوا یا زہر کے ہوتے ہیں۔ دریدا نے لغوی معنویت کی تعبیری اساس پر افلاطون کے تصور کی ردتشکیل کی ہے۔ یہ طریق فکر اس نے ہیڈ گیر کے زیر اثر اختیار کیا ہے۔ ہیڈ گیر Etymology کو بہت اہمیت دیتا ہے۔ اس نے اس طریق مطالعہ کو فلسفے میں روشناس کرا کے مغربی مابعد الطبیعیات کے بنیادی تصورات کو یکسر بدل ڈالا ہے۔ جسے وہ Destruction کا نام بھی دیتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ دریدا نے اسے Deconstruction یعنی ردتشکیل کا بہتر اور زیادہ جامع نام دیا ہے۔ یہ طریق یا مطالعہ یا تنقیدی نقطۂ نظر پورے یورپ اور امریکہ میں خاصی اہمیت اختیار کر چکا ہے لیکن اس کی ابتدا کا جب ہم سراغ لگانے کی کوشش کریں گے تو ہیڈ گیر کی فکر کو کسی طور پر فراموش نہیں کیا جا سکتا۔

علاوہ ازیں دریدا کا بنیادی تصور Logocentrism یعنی کلام مرکزیت بھی ہیڈ گیر کے اثرات سے خالی نہیں۔ موجودگی کی مابعد الطبیعیات (Metaphysics of Presence) بھی دراصل ہیڈ گیر ہی کی فکر کا ایک ردعمل ہے۔ ہیڈ گیر نے ہستی (Being) کو موجودگی یعنی Presence سے تعبیر کیا ہے۔ دریدا گو موجودگی کا قائل نہیں لیکن یہ تصور بنیادی طور پر ہیڈ گیر کا ہے جس کی تردیدی مساوات دریدا نے تاریخی طور پر پیش کی۔ کلام مرکزیت سے دریدا کی مراد پہلے سے قائم شدہ اصنام خیالی ہیں۔ جیسے Logos اعیان، تصورات، ہستی وغیرہ

دیگر ہے۔ دریدا سوسیئر سے بہ ہر حق کو تحریر پر وجود تصور کرتا ہے۔ اس کے نزدیک ہر شے زبان کے دائرے میں موجود ہے اور زبان پہلے سے قائم شدہ حقیقت کی عکاسی نہیں بلکہ وہ خود حقیقت سازی کا ایک عمل ہے۔ حقیقت زبان کے بغیر ایک واہمہ اور ایک التباس سے زیادہ نہیں۔ ساسیر کی صوت مرکزیت کو دریدا نے سخت تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ اس کے نزدیک ساسیر بھی سقراط کے طلسم میں گرفتار تھا اور تحریر کو وہ مقام نہ دے سکا جو اس کا حق ہے۔ دریدا اپنی انقلاب آفریں کتاب "Grammatology" میں ساسیر کی اس صوت مرکزی فکر کی تردید کرتا نظر آتا ہے اور زبان وحی کو تحریر کے طور پر دیکھتا ہے۔ اس طرح اصطلاحات کو منقلب کرنے سے تحریری درجہ بندی Hierarchy صوتی اور زبانی Hierarchy پر غالب آجاتی ہے اور دریدا کے ہاتھ ایک ایسی حکمت عملی آجاتی ہے جو موضوع بحث کو تبدیل کر دیتی ہے اور دریدا کو اس قابل بنا دیتی ہے کہ وہ اشتقاقات کے کھیل سے جو ثبت التوا کے بغیر کھیلا جاتا ہے، ایک ایسے انداز میں نبرد آزما کرتا ہے جو موجودگی کی مابعد الطبیعیات میں ممکن نہیں۔

ہیڈیگر کا تصور مابعد الطبیعیات دریدا کی تنقید سے گو محفوظ نہیں لیکن بنیادی طور پر دریدا اپنے تصور مابعد الطبیعیات میں ہیڈیگر کے حلقہ اثر سے باہر نہ جا سکا۔ اب آیئے اس بنیادی اور مرکزی فکر کا ذرا گہرائی میں جائزہ لیں۔

ہیڈیگر کے نزدیک مابعد الطبیعیات کا بنیادی وظیفہ یہ ہے کہ وہ ہمیں بتلائے کہ موجودات کی ہستی (Being) کیا ہے؟ اس سلسلے میں وہ زبان کو بنیادی اہمیت کا حامل قرار دیتا ہے۔ زبان ہستی کا وہ عطیہ ہے جس کی بدولت ہر چیز موجود ہے۔ اس لیے وہ لفظ کے حقیقی اور ابتدائی معنی کی تلاش میں سقراط سے پہلے کے مفکرین کی زبان اور فکر کا جائزہ لینا ضروری سمجھتا ہے۔ شاعری کی بھی یہی اہمیت ہے کہ شاعری سارے انسانوں کی اصلی زبان ہے اور اسی زبان میں انسانوں نے سب سے پہلے موجودات و تصورات کو نام دیے۔

ہیڈیگر کے نزدیک شاعری کی زبان مقدس اور پراسرار ہوتی ہے۔ مستند شاعری کبھی بھی عام بول چال کی زبان کی ترقی یافتہ شکل نہیں ہوتی۔ عام زبان ایک ایسی نظم ہے جو فراموش کردہ، زنگ آلود اور استعمال شدہ ہے جو تقریباً بے صدا ہو چکی ہے۔ شاعرانہ زبان انسان کی فکر بلند کو ہستی اعلیٰ سے ہم آہنگ کر دیتی ہے بلکہ ان دونوں کے درمیان پوشیدہ ہم آہنگی کو لب اظہار عطا کرتی ہے۔ یونانیوں کا زبان کا تجربہ موجودہ عہد کے تجربے اور تصور سے مختلف تھا۔ ہیڈیگر کے الفاظ میں:

"Above all the current conception of language is as far reamoved as possible from the Greek experience of language. To the Greek, the nature of language is revealed as the Lagos."

(Introduction to Metaphysics 1953)

متذکرہ بالا اقتباس اس امر پر دلالت کرتا ہے کہ دریدا نے کلام مرکزیت (Logocentricism) کا تصور ہیڈیگر ہی سے لیا ہے۔ ہیڈیگر نے جس حقیقت کا اظہار اشارتاً کیا تھا، دریدا نے اسے زیادہ تفصیلی طور پر بیان کیا ہے اور کسی حد تک ہیڈیگر سے مختلف انداز سے پیش کیا ہے اور علم الوجود Ontology کو Grammatology یعنی نحویات میں تبدیل کیا ہے۔ ہیڈیگر کے نزدیک گرامر کا تعلق اشیاء اور تصور کا علم الوجود سے ہے اور اسی فرق کو وہ ایک جگہ Ontological Difference کا نام دیتا ہے۔ یعنی وجودیاتی فرق جس سے دریدا سب سے زیادہ متاثر دکھائی دیتا ہے۔ دریدا بہرحال ہیڈیگر روایت کی بیخ کنی نہیں کرتا بلکہ اس روایت کو بعض تحفظات کے ساتھ ساتھ قبول بھی کرتا ہے اور اسے آگے بھی بڑھاتا ہے۔ اس میں اب کوئی شبہ نہیں ہونا چاہیے کہ دریدا نے اپنی مابعد الطبیعیاتی فکر کی اساس ہیڈیگر کے تصورات پر رکھی۔ ہیڈیگر عالمی اہمیت کا مابعد الطبیعیاتی مفکر ہے۔ دریدا پس ساختیاتی فکر کا پہلا مفکر ہے جس کی فکر کی نوعیت مابعد الطبیعیاتی ہے جس فکر کا آغاز ہیڈیگر سے ہوا۔ اس کا نقطہ عروج دریدا کا نظریہ رد تشکیل ہے، جو ہیڈیگر کے نظریہ Surpassing of Metaphysics کی انتہائی شکل ہے۔

ہیڈیگر کی فکر کا دوسرا اہم گوشہ اس کا نظریہ زبان ہے جس سے رولاں بارت اور دریدا متاثر نظر آتے ہیں۔ آیئے اس کا بھی مختصر جائزہ لیتے ہیں۔

رولاں بارت کا ایک قول جدید لسانی فلسفہ میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے اور پس ساختیاتی فکر میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ قول یہ ہے:

Writing Writes Not Writers

یہ قول بظاہر قول محال یا دو متصادم حقیقتوں کا مجموعہ نظر آتا ہے جس کی کچھ لوگوں نے بلاوجہ مخالفت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس قول کو وہ لوگ نہیں سمجھ سکتے جنھوں نے ادب کو سنجیدگی سے سمجھنے کی کوشش نہیں کی اور بلاوجہ اسے رولاں بارت کی غیر ادبی سازش کے طور پر پیش کیا ہے۔ یہ بات ناقابل فہم ہے کہ ساختیاتی نظریہ ادب کو سمجھے بغیر لوگ ساختیات کے خلاف ایک محاذ کھولے ہوئے ہیں۔ ساسیر کے نقطہ نظر کے مطابق کسی بھی ادبی ڈسکورس میں معنویت مصنف کی ارادی معنویت سے بہت زیادہ ہوتی ہے۔ یہ کثیر الجہات معنویت لسانی نظام Langue پیدا کرتا ہے۔ زبان میں پوشیدہ گہری ساختیں (Deep Structures) معنویت کے افق کو روشن کرتی ہیں۔ رولاں بارت زندگی بھر تحریر کے بارے میں لکھتا رہا۔ تحریر رولاں بارت کے نظام فکر میں بنیادی اور مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ تحریر کے بارے میں اس کا نقطہ نظر یہ ہے کہ تحریر کے عمل کو مصنف Originate نہیں کرتا بلکہ تحریر خود تحریر کی نقش آرائی کرتی ہے۔ اپنے مضمون "مصنف کی موت" میں رولاں بارت لکھتا ہے:

"We shall never know for the good reason that writing is the distortion of every voice, of every point of origin. Writing is that neutral, composite, opaque space where our subject slips away, the negative where all identity is lost starting that the identity of the body writing."

(The death of the author)

مندرجہ بالا اقتباس رولاں بارت کے تصور تحریر کو کافی حد تک واضح کر دیتا ہے۔ جس طرح لہر سے لہر پیدا ہوتی ہے اسی طرح متن سے متن اور تحریر سے تحریر پیدا ہوتی ہے۔ ہیڈیگر لکھتا ہے:

Art is the origin of art work and of the artist. Origin is the source of the nature in which being of an identity is present.

"فن سے فن پارہ اور فن کار پیدا ہوتے ہیں۔ اصل ہی اس ماہیت کا سرچشمہ ہے جس میں کسی شے کی ہستی حاضر و موجود ہوتی ہے۔"

جس طرح تحریر لکھتی ہے نہ کہ مصنف، اسی طرح فن سے فن کاری پیدا ہوتی ہے۔ رولاں بارت نے بھی تقریباً یہی بات کہی ہے لیکن وہ اپنی فکر کا سرچشمہ فرانسیسی علامت پسند شاعر ملارمے کے نظریہ زبان وشاعری کو قرار دیتا ہے۔ ملارمے مصنف کی جگہ زبان کو دینا چاہتا تھا۔ لیکن رولاں بارت کا یہ خیال ضرور ملارمے کے نظریات سے ماخوذ ہے، تاہم اس قول میں ایک وجودیاتی جہت بھی ہے، جو ہیڈیگر کے اثرات کا واضح ثبوت ہے۔ اسی لیے وہ Writing کو Capital letter سے لکھتا ہے جسے فرانسیسی زبان میں یوں لکھتے ہیں Lecriture، جس کا ترجمہ Writing کیا گیا ہے۔ اردو میں تحریر ہی سب سے بہتر لفظ ہے۔ تحریر میں پوشیدہ دائمی اور گہری ساختیں معنویت کی مختلف لہریں پیدا کرتی ہیں نہ کہ مصنف۔ تخلیق کا عمل، تحریر کو مصنف سے دائمی طور پر الگ کر دیتا ہے اور تحریر اپنی آزادانہ حیثیت کا اعلان کرتی ہے اور معنویت کا لامحدود قالین بننے پر قادر ہو جاتی ہے۔ مصنف تحریر کا ماضی ہے اور قاری تحریر کا مستقبل۔ تحریر مسلسل مستقبل کی جانب بڑھتی رہتی ہے۔ تحریر اپنے اندر وہ توانائی رکھتی ہے جو اسے مستقبل کی سمت گرم سفر رکھتی ہے۔ سائیر کے نظریۂ لسان کو رولاں بارت نے اس حسن و خوبی سے پیش کیا ہے کہ ادبی تاریخ میں اتنے دل پذیر اور بلیغ اقوال شاذ و نادر ہی ملتے ہیں۔ سائیر کی لسانی فکر کو رولاں بارت نے ادب بنا دیا۔ اس قول میں نہ تو غیر جمالیاتی صراحت ہے اور نہ ہی غیر ضروری ابہام۔ یہ قول رولاں بارت کی ادبی اور فلسفیانہ بصیرت کا ایک ناقابل تردید ثبوت ہے، لیکن اگر کوئی ادیب یا قاری اس قول کے پس منظر سے واقف نہیں تو اس کا توسن فکر غلط سمت میں سفر کرنے پر مجبور

ہوگا۔ ساختیاتی فکر کی تفہیم وادراک جس سنجیدہ قرأت کی متقاضی ہے، عام طور پر وہ بے حد کمیاب ہے۔ ساختیات علم کی ایک نو دریافت جہت ہے، جس کو صحیح طور پر سمجھنے کے لیے نئے علوم کا مطالعہ ضروری ہے۔ زمانہ حال میں جو علمی پیش رفت ہوئی ہے خاص طور پر لسانیات، بشریات، شعریات اور فلسفے میں اس پر دسترس ضروری ہے۔ ساختیات کے خلاف اردو میں اب تک جتنے مضامین شائع ہوئے ہیں وہ افسوس ناک حد تک کم علمی اور غیر سنجیدہ انداز فکر کی پیداوار ہیں۔ اس ادبی اور فلسفیانہ ڈسکورس کی تفہیم کے لیے اپنے عہد کا شعور لازمی حیثیت رکھتا ہے۔ کچھ لوگ اپنی غیر ادبی عینک سے اس تحریر کو پڑھنے کی کوشش کرتے ہیں، جو اس عہد کی پیشانی پر لکھی ہوئی ہے۔ افسوس یہ ہے کہ لوگ ادب کے طور پر سمجھنے کی کوشش نہیں کرتے اور اپنے تعصبات سے آئینۂ فہم وادراک کو زنگ آلود کرنے میں مصروف رہتے ہیں۔ مغرب کے بعض نقادوں نے ساختیاتی فکر پر تنقیدی نظر ڈالی ہے، لیکن سنجیدہ، علمی اور ادبی حدود سے باہر نہیں جاتے۔ مثال کے طور پر جرمن فلسفی Habermas نے ساختیات اور پس ساختیات کے نقادوں اور مفکروں پر سخت تنقید کی ہے۔ مورس ڈکسائن نے بھی تنقید میں ساختیاتی فکر کے نتائج کو تسلیم کرنے سے انکار کیا ہے اور ساختیاتی فکر کے مفکروں کے تصور حقیقت کو یک طرفہ قرار دیا ہے۔ "ساختیات کا افلاس" اس سلسلے کی سب سے اہم کاوش ہے، جس میں پس جدید مکتب تنقید کے تضادات کو نمایاں طور پر پیش کیا گیا ہے لیکن وہ جذباتیت اور سطحیت کا شکار نہیں ہوتے اور اپنے اختلافات کو معقولیت کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ اختلاف، تنقید اور تردید مہذب انداز فکر کی نمائندگی کرتے ہیں لیکن جواز، دلیل اور علمی شائستگی کے ساتھ، کیونکہ یہ رویہ ہمیں حقیقت کے دوسرے پہلوؤں سے آشنا کرتا ہے اور ہم اس کلیت کے قریب پہنچ جاتے ہیں جو منتشر اجزائے حقیقت کی جامع اور شیرازہ بند ہے۔

اب آیئے اپنے اصل موضوع کی جانب، رولاں بارت کا یہ قول ملارمے اور ہیڈیگر کے نقطۂ نظر کی تائید بھی کرتا ہے اور ان سے اختلاف بھی، لیکن ہیڈیگر کے اثرات کو واضح طور پر اپنے اندر جذب کیے ہوئے ہیں۔ ہیڈیگر کے قول Language speaks and not man کے بارے میں یہ جاننا ضروری ہے کہ یہ قول زبان کی ماہیت سے بحث کرتا ہے۔ زبان کے بارے میں ایک جگہ ہیڈیگر لکھتا ہے:

"زبان کوئی ذریعہ نہیں بلکہ یہ وہ واقعہ ہے جو انسانی وجود کے عظیم اور اعلیٰ ترین امکان کو روشن رکھتا ہے۔"

اسی فکر کو ہیڈیگر آگے بڑھاتا ہے۔ وہ زبان کے جوہر کو ہستی کی معنویت سے منسلک کر دیتا ہے۔ اس کے نزدیک زبان ہستی کے شعور کی امین ہے۔ اس شعور سے انسانی وجود بہرہ ور ہے اور زبان ہستی کا گھر ہے جس میں انسان رہتا ہے۔ ہستی دراصل زبان سے مربوط ہے بلکہ ہستی کا کوئی تصور زبان کے بغیر قائم نہیں ہو سکتا، یہاں تک کہ ہستی خود ایک لفظ ہے۔ ہیڈیگر کا فلسفہ زبان آخری دنوں میں اپنے پورے عروج پر

نظر آتا ہے۔ اپنے نظام فکر کی تکمیل کے آخری ارتقائی مرحلے میں ہیڈیگر انسان پر زبان کے تصرف وغلبہ کے معارف بیان کرتا ہے۔ یہ قول بھی اس کے آخری مرحلے میں منکشف ہوتا ہے:

Man acts as though he were the shaper and master of language while in fact language remains the mistress of man.

اوپری اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ زبان ہی دراصل گویا ہوتی ہے اور انسان کی ساری گفتگو زبان کے تقاضوں کی مرہون منت ہے۔ یعنی انسان کی ساری گفتگو زبان ہی کی گفتگو میں جذب ہوجاتی ہے اور یہ زبان ہی ہے جو دراصل گفتگو کرتی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ رولاں بارت کے قول کی نوعیت ادبی اور لسانی ہے۔ میلارمے کی علامتی اور جمالیاتی اور ہیڈیگر کے قول کے اغراض ومقاصد اساسی کو نیاتی (Fundamental Ontology) نوعیت کے ہیں۔ اگر ساسیر ساختیات کا لسانی مفکر ہے تو پس ساختیات کا وجودیاتی مفکر مارٹن ہیڈیگر ہے۔ دریدا، رولاں بارت اور فوکو یا تو ہیڈیگر کی فکر کی تائید کرتے ہیں یا تنقید لیکن نظر انداز کسی نے نہیں کیا۔ ہیڈیگر نے جس حقیقت کی جانب اجمالاً اشارہ کیا ہے اس کی تفصیلات سے پس ساختیاتی مفکرین نے آگاہ کیا اور اس میں اپنی ذہنی فکر کی رنگ آمیزی کی۔

◆•◆•◆

عتیق اللہ

ردِّ تشکیل کے مضمرات ٥

ردِّ تشکیل انگریزی لفظ Deconstruction کا اردو مترادف ہے، جو دو لفظوں سے مل کر بنا ہے De جو کہ ایک سابقہ ہے بمعنی ردّ، نفی، مکرّر Construction بمعنی بناوٹ، ترکیب، تعمیر، تشکیل، علاوہ ازیں یہ لفظ تعبیر، توجیہہ، تفسیر اور تجزیے کے معانی کو بھی حاوی ہے۔ Decons اس کا مخفف ہے۔

اردو تنقید میں ردِّ تشکیل کے علاوہ ردِّ تعمیر، لاتشکیل، ساخت شکن جیسے مترادفات بھی مستعمل ہیں۔ سابقہ De میں ایک نفی کا پہلو بھی مضمر ہے، اس لیے اکثر ناقدین اسے ایک منفی فلسفیانہ تنقیدی روّیے سے تعبیر کرتے ہیں، اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ردِّ تشکیل کا ایک انتہا پسند پہلو اس کے غیر مفاہمانہ، غیر ہمدردانہ اور بالتکرار روایت مخالف روّیے میں پنہاں ہے۔ جب کہ De کے ایک معنی مکرر کے بھی ہیں۔ کنسٹرکشن کے بہت سے معنوں میں تعبیر اور تجزیہ کا بھی شمار ہے۔ ان تعبیرات سے صرف نظر کرنے کے باعث ہی بعض علماء نے اسے قطعی انکاریت Nihilism ہی کی ایک شق قرار دیا ہے کہ اپنی بیشتر صورت میں اس کا رخ نیستی، معدومیت اور لاشئیت کی طرف ہے۔

باربرا جانسن نے کنسٹرکشن کو تجزیے کے معنی ہی میں اخذ کیا ہے، اشتقاقی سطح پر جس کے معنی بے دخل کرنے (Undo) کے ہیں۔ یعنی تشکیل نو کرنا۔

''ردِّ تشکیل سلسلۂ فکر میں متن ومعنی یا ادراکِ حقیقت کے تصور میں اکثر تناقص، تضاد یا ابہام کا تاثر نمایاں ہے اور یہ شاید اس لیے ہے کہ ردِّ تشکیل ایک طریقِ تنقید سے زیادہ فلسفہ تنقید ہے۔ مختلف نقادوں نے اپنے اپنے طور پر اس کی تعبیر وتوجیہہ کی ہے اور ان توجیہات میں ذاتی ترجیحات بھی شامل ہوگئی ہیں (آئیڈیالوجی کی صورت میں ذاتی ترجیح کی شمولیت خود ردِّ تشکیل کے موقف کے مطابق ہے) پال دیمان، بلس ملر اور جیفرے ہارٹمین (Yale یونیورسٹی سے وابستہ نقاد) کے تصورات وتعبیرات میں

٥ ماہ نامہ 'صریر'، کراچی، ستمبر ۱۹۹۶ء

افتراق نمایاں ہے۔ جب کہ Yale یونیورسٹی کا یہ حلقہ دریدا کے اصولوں ہی کو اپنا رہنما خیال کرتا ہے۔ اگر ردّ تشکیل مفکرین کو دیگر پس ساختیاتیین کے سلسلے ہی کی کڑی قرار دیا جائے تو اس سے افتراق کی نوعیت بنیادی ہو جاتی ہے۔ ساختیات سے ردّ تشکیل تک کے تصورات میں یقیناً ایک تسلسل موجود ہے مگر یہ تسلسل بڑی حد تک داخلی اور منحنی قسم کا ہے، جسے تاویل و تعبیر اور طاقتور ذہانت کے ذریعے باقاعدہ ترتیب دینے کی کوشش ضرور کی گئی ہے۔ تاہم ایک ایسی مکمل تھیوری میں اسے باندھنا مشکل ہوگا، جس پر صحیح، درست، قطعی اور مطلق جیسے الفاظ کا سابقہ چست کیا جا سکے۔ ردّ تشکیل کی یہ جرأت ہمارے لیے یقیناً ایک نیا تجربہ ہے کہ وہ خود اپنے استرداد کا حوصلہ بھی رکھتی ہے۔

ردّ تشکیل کا سب سے بڑا نمائندہ ژاک دریدا ہے، جو معنی، پس معنی، معنی در معنی کے تصور کو اُلٹ کر معنی ردّ معنی میں بدل دیتا ہے اور چونکہ معنی، دریدا کے مفہوم میں، تعلیق ہی تعلیق ہے، التوا ہی التوا ہے، اس لیے صداقت کی نہ تو نہایت ہے اور نہ ہی وہ مطلق ہے۔ وہ کیا ہے؟ اس کی کیا شکل ہے؟ ردتشکیل ان کے جواب فراہم نہیں کرتی بلکہ سوال در سوال پر مہمیز کرتی ہے۔ سوال قائم کرنا ہی نامعلوم سے معلوم کو اخذ کرنے کی پہلی سعی ہے، پہلا اقدام ہے۔ اس معنی میں ردّ تشکیل معنی کو تہ و بالا کرنے کے عمل سے وابستہ رجحان نہیں ہے اور نہ ہی کنسٹرکشن یعنی تعمیر مترادف ہے اسٹرکچر یعنی ساخت کا۔ باربرا جانسن بھی ردتشکیل (Deconstruction) اور انہدام (Destruction) کو ایک دوسرے کا ہم معنی یا مترادف لفظ قرار نہیں دیتیں، بلکہ یہ عمل معنی کی کثیر المعنویت اور اس کی گرہیں کھولنے یعنی معنی کشائی اور معنی کاری کے مسلسل عمارت سے عبارت ہے۔ چوں کہ معنی کی کوئی حد نہیں ہوتی جس طرح صداقت کی کوئی حد نہیں، اس لیے معنی کے عدم استقلال کے تصور سے ایک غیر یقینی کا تاثر بھی ابھرتا ہے، جو بعض حضرات کے لیے کوفت کا سبب ہے اور بعضوں کے لیے مسلسل انبساط آفرینی کا سبب کہ معنی کی غیر معین صورت مستقلاً نئی مہم کے تئیں اکساتی اور للچاتی ہے:

دریدا کہتا ہے:

> ”مغربی فلسفہ، روایتاً موجودگی کی مابعد الطبیعیات Metaphysics of Presence کے ساتھ مخصوص ہے۔ اس دعوے کے ساتھ کہ تحریر کی خطرناک قسم کی مبہم صورتوں سے صرف تقریر ہی محفوظ رکھ سکتی ہے۔ زبان سے ادا کردہ لفظ چوں کہ بلا واسطہ ہوتا ہے، اس لیے یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ بہ ذریعہ تقریر ایک مطلق صداقت، ایک مقررہ معنی، ایک فیصلہ کن بنیاد (صداقت یا معنی کے اصل) جوہر یا مرکز تک رسائل حاصل کرنا ممکن ہے۔“

دریدا کے نزدیک جوہر یا مرکز تک رسائی یا حتمی اور اساسی معنی یا معنی بطور وحدت جیسے تصورات اور

ان بنیادوں پر جس مغربی فلسفے نے اپنے مابعد الطبیعیاتی تصورات کی عمارت کھڑی کی ہے، [illegible] ہے۔ وہ اس صورت مرکز Phonocentric تصور صداقت کو بھی بے دخل کر دیتا ہے جس کے تحت [illegible] بھی بطور صداقت کے اخذ کیا جا سکتا ہے۔ صوت مرکزیت Phonocentrism کا تصور بھی اسی بنیاد پر قائم ہے کہ تحریر پر تقریر فوقیت رکھتی ہے۔ اس لیے بھی کہ معرض تحریر میں آتے ہی تقریر کا تقدس آلودہ ہو جاتا ہے۔ تقریر کا تصور راوی اور سامع کے تصور کے ساتھ منتھی ہے، دونوں مل کر معنی کو موجود بناتے ہیں۔ اسی بنا پر فرض کر لیا جاتا ہے کہ راوی جو صداقت کا بیان کنندہ ہے، مکمل طور پر صداقت کے علم سے بھی بہرہ ور ہوتا ہے۔ اس قسم کی کسی بھی فلسفیانہ یا صداقت جویانہ کوشش، دریدا کے نزدیک کوئی قیمت نہیں رکھتی کیوں کہ ان سب کا رخ کسی مطلق اور معین کے مفروضے کی طرف ہوتا ہے اور مطلق و معین جیسے الفاظ دریدا کی لغت سے باہر ہیں۔

دریدا نے موجودگی (Presence) اور ناموجودگی (Absence) کو ایک خاص معنی میں استعمال کیا ہے۔ تقریری یا زبان سے ادا کردہ لفظ فوری طور پر کسی شخص کی موجودگی پر دلالت کرتا ہے، کوئی مقرر بھی ہو سکتا ہے، کوئی مذہبی واعظ بھی، استاد یا سیاستدان کی صورت میں کوئی خطیب بھی۔ جب کہ تحریر کے لیے کسی کی موجودگی ضروری نہیں ہوتی۔ کیوں کہ لفظ کو معرضِ تحریر میں لانے والی شخصیت پردہ غیاب میں ہوتی ہے یا پردہ غیاب میں چلی جاتی ہے۔

دریدا مکمل طور پر صوت مرکزیت کے اس اصرار کو تسلیم ہی نہیں کرتا کہ بولا ہوا لفظ یعنی جس کے ساتھ صداقت تک رسائی اور معنی کے استحکام و موجودگی کا تصور جڑا ہے، صرف اور صرف خالص تکلم ہوتا ہے، جب کہ راوی کے ذہن میں تحریر کی بعض صورتیں ادائیگی لفظ سے قبل ہی موجود ہوتی ہیں۔ اس طرح تحریر، تقریر کی نہیں، تقریر پر تحریر کی نقل ہوتی ہے۔ یہ بحث اٹھا کر دریدا مغرب میں فلسفے کی اس متشدد نظام مراتب Violent Hierarchy: کو پلٹ دیتا ہے، جس کی رو سے تحریر، تقریر کا ثنیٰ ہے۔ دریدا تقدیم کا سہرا تحریر پر رکھ کر تقریر کے روایتی تصور پر سوالیہ نشان لگا دیتا ہے۔

دریدا پہلے مرحلے میں تقریر میں تحریر کو پہلے ہی سے لازماً موجود گردانتا ہے۔ دوسرے مرحلے میں وہ پھر اس تصور کو بھی قطعی ماننے سے انکار کر دیتا ہے۔ کیوں کہ دریدا کو یہ تسلیم ہی نہیں ہے کہ صداقت اپنے معنی میں کوئی مرکز بھی رکھتی ہے۔ اس کے نزدیک تقریر اور تحریر دونوں ہی دلالتی اعمال ہیں۔ جو موجودگی (Presence) سے عاری ہوتے ہیں۔ اس کے برعکس Logocentric کے معنی لفظ مرکزیت (مرکوز بہ لفظ) یعنی تحریری کے ہیں۔ دریدا نے اسے فکر کی ان تمام صورتوں کو حاوی بتایا ہے کہ جو خواہش برائے صداقت پر مبنی ہوتی ہیں۔ اس کے نزدیک افلاطون سے لے کر تا بہ ہنوز لفظ مرکزیت ہی مغربی فلسفے اور فکر کا مخصوص کردار رہا ہے (تحریر میں بدیعیت کا جبر اور خود مصنف کی عدم موجودگی، معنی کی واحدیت کو تہس نہس کر دیتی ہے) دریدا

نے صوت مرکزیت :Phonocentric یعنی (کوز بہ صوت) تقریر کو لفظ مرکزیت کے ذیل میں رکھا ہے۔ نظریۂ صوت مرکزیت کی رو سے تقریر، تحریر سے مقدم ہے (جیسا کہ خود سوسیئر کا خیال ہے) یا ژین ژاک روسو کے لفظوں میں تحریر ضمیمہ Supplement ہے تقریر کا۔

دریدا تقریر اور تحریر دونوں کو زبان کی ایک ہی سائنس کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ دونوں ہی میں عدم استقلال ہے۔ زبان کی اس سائنس کو اس نے اصطلاحاً قواعدیات Grammatology کہا ہے، مگر چوں کہ تقریر میں معنی کی تجدید کا پہلو مضمر ہے اور تحریر تکثیر معنی کے متحمل ہوتی ہے۔ لہٰذا اگراموٹولوجی دریدا کے یہاں تحریر کی سائنس کا دوسرا نام ہے۔ قواعدیات، نشانیات Semiology کی بھی مترادف نہیں ہے۔ ایم جیفرسن نے ان دونوں کے درمیان باہمی فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

''دریدا کی تھیوری میں گراموٹولوجی نے سیمیولوجی کی جگہ لے لی ہے، جو تحریر کی ایک نئی سائنس کے بجائے سوال قائم کرنے والا علم ہے۔''

دریدا کی ردِتشکیل فکر میں متن اور اس کے معنی دونوں نہ تو ایک ہیں اور نہ دونوں متماثل ہیں، کیوں کہ افتراق Differance کی رو سے حوالے کی بے استقلالی ہمیشہ قائم رہنے والی چیز ہے۔

''تحریر کی فطرت ہی میں افتراق و التوا ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ کوئی متن اور معنی مجموعی اور ہم وقتی شناخت اور ہم بودیت کا حامل ہو سکتا ہے۔ کیونکہ معنی کبھی فیصل او رحتمی نہیں ہوتا۔''

قواعدات کی رو سے تحریر اپنی حقیقت آپ ہے۔ وہ کسی دوسری حقیقت کی ترجمانی یا تخلیق مکرر، یا وضاحت سے پرے ہوتی ہے۔ اس طرح دریدا بہ زور کہتا ہے:

''ہمارا تعلق فی نفسہٖ تحریر سے ہونا چاہیے، مگر اس شرط کے ساتھ کہ تقریر معنی کی ترسیل کا کوئی شفاف ذریعہ نہیں ہے اور نہ اس کی قدر شناسی اس مفروضے کے ساتھ کرنی چاہیے کہ تحریر معنی بردار بھی ہوتی ہے، صرف تحریر ہی وہ مقام ہے جس میں زبان اپنے التوا کے عنصر کو اجاگر کرتی ہے جو تکثیر معنی کا جواز بھی ہے۔ جب کہ تقریر ایک سے زیادہ معنی کی حامل ہو ہی نہیں سکتی۔''

دریدا تحریر و تقریر پر بحث کرتے ہوئے لفظ Supplement کا بطورِ اصطلاح استعمال کرتا ہے جو فرانسیسی لفظ Supleer سے ماخوذ ہے، بمعنی کسی کی جگہ لینا، قائم مقام بنانا اور اضافہ و ایزاد کرنا۔ بطور اسم، ضمیمہ اور متبادل کے معنوں میں مستعمل ہے، جو تحریر و تقریر کے درمیان مسلسل بدلتے ہوئے رشتے کی طرف اشارہ

کرتے ہیں۔ تحریر، تقریر کی جگہ پر فائز ہو جاتی ہے اور کبھی تقریر تحریر کا ضمیمہ بن جاتی ہے، دونوں میں تضاد کا رشتہ ہے۔ لیوی اسٹراس کے جوڑے دار ضدین (Binary opposition) کے تصور میں تضاد کا عنصر ہی ضدوں کے درمیان رشتے کی ضمانت ہے۔ اسی طرح تحریر اور تقریر میں بھی تضاد کا رشتہ ہے، نیز ایک کا وجود دوسرے پر قائم ہے۔ دریدا اس ساختیاتی جوڑے دار ضدین کے تصور کو بے حد سیدھا سادہ تصور کرتا ہے، جس میں سارا زور ضد کے پہلو پر ہے۔ بجائے اس کے دریدا Supplement کا لفظ استعمال کرتا ہے اس دلیل کے ساتھ کہ:

''ان ضدین میں ایک کو دوسرے پر مرجع اور مقدم قرار نہیں دیا جا سکتا، جسے ضد کہتے ہیں اس کی بنیاد فرق پر ہوتی ہے۔ تقریر یا تحریر، فطرت یا صداقت دراصل معنی کے رمقوں (Traces) کے متبادلات، افترافات اور ضمیمے ہیں۔ علمائے ساختیات کے تصور کے برخلاف یہ نہ تو محکم ہیں اور نہ مستقل۔''

ضدوں میں چوں کہ رشتہ باہمی نوعیت کا ہوتا ہے۔ لہٰذا بہ یک وقت دونوں ضدیں ہم وقت و ہم بود ہیں اور ایزد و اضافے Supplement کا جز اس میں ہمیشہ مقدر کی صورت میں موجود ہوتا ہے۔ یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ ضمیمہ میں چونکہ ایزاد کا تصور بھی جڑا ہوا ہے، اس سے مراد اس اخیر جز سے ہے، جسے تکملہ کہا جاتا ہے۔ بلکہ ضمیمہ فرق یا افتراق کی بنیاد پر واقع ہوتا ہے۔ جیسے مارکسی تھیوری کے مطابق، شعور کو بڑی آسانی کے ساتھ مادہ یعنی Matter کے مقابلے پر مرحلہ دوئم پر رکھا جا سکتا ہے مگر یہ اصل مسئلے کی ایک معصوم ترین تسہیل ہوگی۔ کیوں کہ شعور اور مادہ (یا فطرت اور تہذیب) کے معنی کا تضاد، ان کی ترجیح اور سبقت کی بنیاد پر نہیں، افتراق کی بنیاد پر قائم ہوا ہے۔

دریدا معنی کی طویل گفتگو میں زبان کے بدیعیانہ کردار اور اس کی زور آوری اور تفاعل کے مسئلے کو بھی زیر بحث لاتا ہے۔ اس معنی میں وہ نطشے کا ہم خیال ہے کہ:

''زبان کی چکر میں ڈالنے والی صناعانہ یا استعارہ سازی کے فطرت کے جبر کی بنا پر ہی فلسفہ، صداقت کو پالنے کا دعویٰ کرتا ہے۔ یعنی صداقت تک پہنچنے کے لیے فلسفہ خود بھی زبان کے بدیعیانہ کردار سے مدد لیتا ہے''۔

یعنی زبان کا وہ بدیعیانہ پہلو جو شاعری میں قطعاً آزادی کے ساتھ چیزوں کو ایسے ناموں سے موسوم کرتا ہے جو ہر چند معمول سے گریز ہے، مگر فہم عامہ اسے معمول کے مطابق ہی قبول کر لیتی ہے۔ زبان کا یہی پہلو نطشے کے خیال کے مطابق، ایک جبر ہے جس نے فلسفے میں یہ گمراہی پھیلائی ہے کہ صداقت اس کی دسترس میں ہے۔ نطشے کے اسی خیال کی توثیق اور توسیع دریدا اس اصرار کے ساتھ کرتا ہے کہ تمام لسانی ترسیل کی تشکیل انقلابی غیر یقینی پر ہوئی ہے۔

دریدا ایک طرف نطشے سے زبان کے بدیعیاتی کردار اور اس کے جبر سے ہونے والی گمراہی (یعنی تضاد) کے تہ ور کو اپنے عمل استرداد کی بنیاد بناتا ہے، دوسری طرف سوسیئر کے اس خیال میں کہ زبان تفریقی رشتوں پر قائم نظام ہے، وہ اپنے تصور کی تصدیق پاتا ہے کہ کلی تفہیم محض ایک شعبدہ بازی کا نظام ہے۔

سوسیئر کہتا ہے کہ دال Signifer (یعنی تحریر یا تقریر میں ادا کردہ لفظ) اور مدلول Signified (یعنی لفظ سے وابستہ تصور) کے درمیان قطعی مساویت پر مبنی کسی اصول کی کارفرمائی نہیں ہے۔ چوں کہ دال اور مدلول یا لفظ اور شے کے مابین کوئی اصولاً اور قطعاً باہمی اتفاق نہیں ہے، اس لیے نظام لسان کی بنیاد میں تفریق ہی تفریق ہے، اثبات کہیں نہیں اور زبان کا سارا نظام انہی تفریقی رشتوں سے عبارت ہے۔ دوسرے لفظوں میں زبان کسی مثبت نظامِ تقررات Designations کا نام نہیں، بلکہ ان تفریقی عناصر سے عبارت ہے جن کی بنیاد نفی پر ہے۔ کسی بھی مدلول کی شناخت فی نفسہ اس کے جوہر میں مضمر نہیں ہوتی بلکہ ہم اسے محض اس وجہ سے پہچان لیتے ہیں کہ وہ دوسروں سے ممتاز ہے۔

دریدا دال و مدلول میں عدم تطبیق کے تصور ہی سے زبان کے نامکمل عمل دلالت کا تصور اخذ کرتا ہے، جو ہمیشہ کسی غیر معین مستقبل تک کے لیے مکمل معنی موجود کو اظہار کے معرض میں آنے سے باز رکھتا یا مسلسل تعلیق میں رکھتا ہے۔

فرانسیسی میں لفظ Differer کے معنی افتراق یا فرق کے علاوہ التوا، تعطل اور تعلیق کے بھی ہیں۔ دریدا لفظ Difference کی جگہ Differance کی شکل میں ایک نیا لفظ ایجاد کرتا ہے۔ وہ اس لفظ کو بطور اصطلاح ہر دو معنی میں استعمال کرتا ہے اور اس طرح سوسیئر کے نظریۂ زبان کو اپنے منطقی نتیجہ تک پہنچا دیتا ہے۔ سوسیئر ہی نے یہ تصور قائم کیا تھا کہ زبان میں دال اور مدلول کے اشتراک سے جو لسانی نشانات (Linguistic Signs) وضع ہوتے ہیں، وہ افتراق (Difference) کی بنیاد پر خود مختار اور من مانے ہوتے ہیں۔ باوجود اس افتراق کے ساختیات (Structuralism) میں متن اور معنی کی تشریح و تفہیم ممکن ہے۔ بشرطیکہ شارح ادبی یا تہذیبی پیغام کے کوڈز اور قرآئن (Convention) کا علم رکھتا ہو، جب کہ دریدا معنی کو اصلاً غیر محکم قرار دیتا ہے۔

دریدا مدلل کہتا ہے کہ فرق کرنے یا ممتاز کرنے کے معنی ہی ملتوی کرنے، معطل رکھنے یا باز رکھنے کے ہیں۔ اس طرح معنی مسلسل اور غیر مختتم طور پر فرق کی بنیاد پر لفظ در لفظ ملتوی ہوتے چلے جاتے ہیں۔ نظام نشانات میں ایک لفظ دوسرے لفظ کی اور دوسرا، تیسرے لفظ کی اور تیسرا چوتھے لفظ کی پیش روئی کرتا ہے اور یہ سلسلہ اسی صورت میں ایک نہایت مستقبل تک قائم ہے۔

معنی کی جو نامکمل صورت ہے، دریدا اسے جھلکیوں (Traces) کا نام دیتا ہے، جو محض معنی کی نمود کا حکم رکھتی ہیں اور بالعموم نمودِ معنی ہی کو معنی موجود کا نام دے دیا جاتا ہے، جب کہ نمود کی نوعیت بھی محض حادثاتی

ہوتی ہے۔ معنی تو پردۂ غیاب یا کسی غیر معین مستقبل تک کے لیے معرض التوا (Deferment) میں ہے۔

دریدا کا دوری (Distance) کا تصور مستقبل کے اسی زمان بلکہ غیر معین زمانہ مستقبل کے تصور سے ماخوذ ہے۔ زمان کی فطرت ہی میں دوری اور افتراق (Differance) کی خصوصیات مضمر ہیں۔ دریدا کا استدلال ہے کہ جسے معین معنی کا نام جاتا ہے (جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے) وہ دراصل معین معنی کے محض اس نمود (Appearance) کے ہیں جسے جھلک Traces کہا گیا ہے۔ رابرٹ شولز Traces کو سوسیئر کے اس لفظی یا لسانی نشان کا قائم مقام کہتا ہے، جو اپنے معنی میں من مانا اور تضاد سے بھرا ہوتا ہے۔ سوسیئر نے اسی کو اصطلاحاً Signifier کہا ہے۔

دریدا متن (مراد کوئی بھی مناظراتی یا فلسفیانہ تحریر یا کوئی نظم وغیرہ) کو مدلولات (Signfieds) کے ایک غیر مختتم سلسلے سے تعبیر کرتا ہے اور مدلولات کو حتمی اور متعین معنی سے مبرا بتاتا ہے۔ اس معنی میں متن فی نفسہ خود کو فریب دیتا ہے (قرأت کو فریب دینے کا تصور بھی اسی میں مضمر سمجھنا چاہیے) چوں کہ تحریر کا تفاعل معنویت /دلالت Signification کے محدود دائرے کے اندر ہوتا ہے اس لیے متن کہ علاوہ یا متن سے باہر ایسی کوئی چیز نہیں کہ جس تک پہنچنا ضروری ہو۔ یعنی ردتشکیل تنقید قدر شناسی، یا معنی کاری کے عمل کے دوران متن سے باہر کسی بھی حوالے کو بنیاد نہیں بناتی، جو کچھ ہے وہ متن کے اندر ہی ہے۔ دریدا قاری کو متن کے اندر معنی کے آزاد اور غیر مختتم کھیل (دوسرے لفظوں میں Logocentrism کی دعوت دیتا ہے۔ معنی چوں کہ محکم ہے نہ لازم، اس لیے قرأتوں اور تفہیمات کی نوعیت جدلیاتی بھی ہے اور بے نہایت بھی۔ اس کا قطعی یہ مطلب نہیں ہے کہ متن معنی سے عاری کوئی چیز ہے، بلکہ متفرق معنی سے وہ لبالب ہوتا ہے اور ممکن ہے وہ کوئی ایک معنی (A meaning) بھی رکھتا ہو مگر ضروری نہیں کہ وہ معنی ہی اس کے لازم معنی ہوں۔

معنی کے ضمن میں دریدا معنی کے بکھرنے اور مسلسل پھیلتے رہنے کا بھی ذکر کرتا ہے، بالکل اسی طرح جیسے تخم پاشی کی جاتی ہے۔ تخم پاشی (جنسی وجسمانی اختلاط سے وضع حمل تک) کے پورے عمل کو اس نے معنی فشانی (Dissemination) کا نام دیا ہے۔ یہ پورا عمل تھیسس: مقدمہ، اینٹی تھیسس، ردِ مقدمہ اور سن تھیسس: ترکیب کی ایک نئے تناظر میں بازگشتی (Flash back) کرتا ہے۔ ترکیب جہاں آخری تشکیل کا نام نہیں بلکہ پھر ایک نئے دعویٰ کی تمہید ہے۔ معنی کے کھیل میں بھی اسی طرح کی جدلیات کارفرما ہوتی ہے اور ہر معنی بہ الفاظ میر ایک ایسا وقفہ ہے، جہاں ایک پل کے لیے ٹھہرنا ہے اور پھر آگے نکل جانا ہے۔ دریدا کی مراد بھی یہی ہے۔

''ایک معنی دوسرے معنی کا ردّ ہے اور اس ردّ ہی میں تیسرے معنی کے پھوٹ کر نکلنے کا امکان بھی پنہاں ہے، جو ایک غیر معین مرحلے پر خود آپ اپنا ردّ ثابت ہوتا ہے۔ اس

طرح جدلیت کی ردّ غیر تعین پذیر مستقبل تک جاری رہتی ہے اور جس کا کام ہی معنیاتی
وحدت کو تہس نہس کرتے رہنا ہے۔ معنی کے آثار ہمیشہ قائم رہتے ہیں، ان کا اختتام
کہیں نہیں ہے، اور نہ ہی معنی یا دلالتوں کی کثرت پر بندش لگائی جاسکتی ہے، جیسا کہ نئی
تنقید New Criticism کے نظریہ سازوں کا تصور تھا۔ وہ کہا کرتے تھے کہ متن کی تفہیم
کے ایک سے زیادہ طریقے ممکن ہیں اور یہ چیز ان کے نزدیک متن کی خلقی نامیاتی
عظمت کی دلیل تھی جب کہ معنی فشانی کا منبع قرأت ہے۔"

دریدا کی ترجیح معنی کشائی یا معنی فہمی کے عمل، بلکہ عملِ مسلسل پر ہے، جس کے تحت معنی کار جمالیاتی
ہی نہیں، ایک ایسے انبساط کے اثر سے بھی دوچار ہوتا ہے، جو جسمانی یا جنسی اختلاط سے پیدا ہونے والے حظ
کی کیفیت سے مماثل ہے۔ اصلاً معنی افشانی (Dissemination) میں مادہ تولید (بیج) کے بکھرنے اور وضع
حمل کا مفہوم بھی شامل ہے۔ اسی نسبت سے دریدا قاری کے کاوشِ معنی کے عمل متنی آزاد کھیل سے تعبیر کرتا ہے
، جو انبساط آفریں بھی ہوتا ہے، غیر محکم بھی اور حد سے زیادہ متجاوز بھی۔

ادبی تنقید میں ردّ تشکیل متن کی ایک خاص قسم کی قرأت یا مطالعے پر زور دینے والی تھیوری
ہے۔ اسی نسبت سے وہ ادبی تنقید کو بھی حقیقت، اشیا اور معنی کے ادراک کے ایک نئے طریقے سے متعارف
کراتی ہے۔ اسے تجزیاتی تفتیش کے ایک طرز کا بھی نام دیا گیا ہے، جو متن کو ردّ تو کرتا ہے مگر ہر ردّ کے ساتھ
ایک نئے متن کے امکان کی جھلک بھی اسی میں مضمر ہوتی ہے۔ اسی طرح معنی کی اشتقاقی جڑوں تک پہنچنے کی مہم
میں (جو کبھی پوری نہیں ہوتی) ہمارا سابقہ ان مفاہیم و مطالب سے بھی پڑتا ہے، جو اندر متن ہونے کے باوجود
فوق المتن ہوتے ہیں (اور فوق المتن کا تلازمہ قرأت کے تفاعل سے جا کر ملتا ہے) اصلاً یہ کرشمہ قرأت کے
تفاعل پر ہی منتج ہے اور اسے بڑی آسانی سے تخلیقی قرأت کا نام دیا جاسکتا ہے اور ردّ تشکیل کو فلسفہ معنی بھی کہہ
سکتے ہیں۔ معروف ترین ردّ تشکیل نقادوں کے علاوہ ایسے نقادوں کی ایک بڑی تعداد ہے، جو خود کو ردّ تشکیل
تھیوری سے وابستہ کہتے ہیں، مگر ردّ تشکیل کا فلسفہ معنی تصور تفہیم یا طریق قرأت کے اثر سے ان کے ادبی تجزیے
بھی قطعی بے تعلق نہیں ہیں۔ اردو میں اس کی بہترین مثال شمس الرحمٰن فاروقی کی میر و غالب کے اشعار کی
تشریحات ہیں۔ ادبی تنقید اور فلسفے کے علاوہ دیگر فنون میں تعبیرات کا صیغہ سب سے زیادہ اس سے متاثر
ہوا ہے بلکہ اسی کے توسط سے عالمی تعبیرات کے میدان میں ایک انقلاب سا پیدا ہو گیا ہے۔

ادبی تنقید میں ردّ تشکیل ترجیحات کے مطابق درج ذیل ترتیب عمل میں لائی جاسکتی ہے۔

۱۔ متن کے بمشکل ہی وہ معنی قرار پاسکتے ہیں جو بظاہر دکھائی دیتے ہیں۔ معنی کی متلون صورت ہی کی
سطح کی تہ یعنی متن کی گہری ساخت (اصلاً ساختیاتی تصور جسے چومسکی نے وسعت بخشی) میں اترنے کی محرک

بھی ہوتی ہے کہ معنی بلکہ گھنے اور گہرے بالائی سطح کے نیچے اور اور نیچے کہیں بے تعین مقام میں بے نشست ہوتے
ہیں یا ہوسکتے ہیں۔ یعنی جو کچھ ہے وہ متن کے اندر ہی ہے۔ مراد یہ کہ متن خود مکتفی لسانی وجود ہے اور چوں کہ
متن کی اس نوعیت پر خود نیو کریٹسزم اور روسی ہیئت پسندوں کا اصرار تھا، لہٰذا ردّ تشکیل تنقید جہاں ان پیش رو
مکاتب فکر سے اپنی اکثر ترجیحات میں مختلف ہے وہاں بعض جمالیاتی اور ہیئتی مماثل رجحانات کی بنا پر اسے ہیئتی
بھی کہا جاسکتا ہے اور ردّ تشکیل کو ہیئتی کہنے کے معنی میں ایک تنازعے کا آغاز ہوسکتا ہے۔

۲۔ ردّ تشکیل اس عمومی عقیدے کو مسترد کرتی ہے کہ متن مصنف کے اس معنی پر مشتمل ہوتا ہے، جو اس
کے مافی الضمیر میں تھا یا جس کا اظہار اسے مطلوب تھا اور ایک مثالی قرأت پر جو ذہانت و بصیرت سے معمور
ہوتی ہے۔ اس معنی کا انکشاف حد ممکنات میں سے ہے۔

۳۔ ہر تفہیم کسی نئے معنی (خواہ Traces ہی کی موہوم شکل میں کیوں نہ ہو) کو مقرر کرنے اور گزشتہ کو ردّ
کرنے سے عبارت ہے۔ معنی ردّ تشکیل تھیوری کے مطابق، ایسی چیز نہیں ہے جسے متن کے اندر دریافت
کیا جاسکتا ہے (پھر یہ خیال کہ جو کچھ ہے وہ متن کے اندر ہے، تناقض پیدا کرتا ہے) جیسا کہ ارباب تنقید نو
(New criticism) کا موقف تھا۔ قاری معنی کو اپنے طور پر وضع کرتا، خلق کرتا یا فرض کرتا ہے۔ ان معنوں میں
مصنف یا قاری دونوں ہی تفہیم کاری کے عمل میں مستند قرار نہیں دیے جاسکتے۔ ردّ تشکیل تنقید ایسی کسی بھی قسم کی
تفہیم کو جارحانہ بتاتی ہے جو اپنے اخذ کردہ، وضع کردہ یا خلق کردہ معنی کو دوسروں پر عائد کرتی اور اپنے معنی ہی کو
حتمی سمجھتی ہے۔ بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ:

ردّ تشکیل تنقید نے پہلی بار قاری کے آزادانہ تفہیم کے حق کو اصولی طور پر تسلیم کیا ہے اور بہ اصرار تسلیم
کرانے کی سعی کی ہے اور ان آزادیوں کو بحال کیا ہے جو قاری کو بلا تحفظ معنی آزمائی کا حوصلہ بخشتی ہیں۔

۴۔ ردّ تشکیل تنقید، معنی ہی نہیں سچائی پر بھی سوالیہ نشان لگاتی ہے کہ کسی دعوے، عقیدے یا تھیوری کے
سچ کا پتہ لگانے سے پہلے اس کی منشا فہمی (Understanding) ضروری ہے۔ چوں کہ اس دعوے، عقیدے یا
تھیوری کی تفہیم مختلف لوگ مختلف طریقے سے کرتے ہیں، اس صورت میں ان کے نتائج میں جو چیز سب سے
زیادہ نمایاں ہوتی ہے وہ ان کے مابین اختلاف معنی کی نوعیت ہے۔ ردّ تشکیل تنقید کی نظر میں اس اختلاف کی
وجوہ مختلف لوگوں کی مختلف آئیڈیالوجی کے تفاعل میں مضمر ہے۔

۵۔ ایک متن قاری کا اپنا ہوتا ہے، جسے اس کی اپنی آئیڈیالوجی (یعنی جس سماجی تجربے کے ساتھ وہ جی
رہا ہے) وضع کرتی ہے، قاری اس آئیڈیالوجی کے ذریعے تفہیم کاری کے لیے مجبور بھی ہے۔ مزید برآں کسی بھی
متن کے معنی قاری کے آئیڈیولوجی اور متن کی آئیڈیولوجی کے مابین تعامل پر مبنی ہوتے ہیں۔ اسی لیے کہا جاتا
ہے کہ تمام معنی کی تعین کی پشت پر آئیڈیولوجی کا جبر کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں معنی ماخوذ پر آئیڈیولوجی کا

رنگ چڑھا ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ:

معنی متن میں نہیں قاری اور متن کے مابین تنازعے اور مجادلے میں واقع ہوتے ہیں۔

تمام طرح کی نا بستگی پر اصرار کے باوجود آئیڈیالوجی سے وابستگی یا موجودگی کا تصور بھی ایک تضاد کا تاثر پیش کرتا ہے، جو عین رد تشکیلی ادعا کے منافی بھی ہے۔ مگر یہ تضاد اس لیے زیادہ دیر تک قائم نہیں رہتا کہ رد تشکیل میں ہر متن اور ہر قاری کے ساتھ قدر، صداقت اور معنی کے تمام دعوے آئیڈیولوجی کے محض مظہر ہوتے ہیں۔ اور کسی بھی دعوے کو صحیح یا غلط ٹھہرانے کے عمل پر بھی آئیڈیالوجی ہی کا جبر کام کرتا ہے۔ لہٰذا کوئی بھی صورت آئیڈیالوجی کے تفوق سے بری نہیں کہی جاسکتی۔

رد تشکیلی فکر چوں کہ متن ہی نہیں ساری کائنات کو صداقت اور معنی سے خالی قرار دیتی ہے، اس لیے لفظ قدر بھی اس کے لیے ایک جزوِ زائد کا حکم رکھتا ہے۔ رد تشکیل تنقید پورے استدلال اور باقاعدگی کے ساتھ ایسی تمام قدروں سے انکاری ہے، جو عرفِ عام میں اخلاقی، سیاسی، جمالیاتی اور تعلیمی صیغوں سے متعلق سمجھی جاتی ہیں۔ انکار کے اس رویے کے پیشِ نظر بعض نقادوں کا خیال ہے کہ:

> ''انکاریت ایک ایسی وبا ہے جو مغربی معاشرے میں تھوڑے تھوڑے وقفے کے ساتھ اپنا سر اٹھاتی رہتی ہے اور مغربی معقولیت پسندی کی طویل روایت، سیاسی استقامت اور اخلاقی نفاست کے تئیں ایک چیلنج کا حکم رکھتی ہے۔''

رد تشکیل پر ابھی ان سوالوں کے جواب فراہم کرنا باقی اور واجب ہیں کہ:

کیا واقعی اس کا مقصد ہر اس روایت کو تہس نہس کرنا ہے جو صدیوں سے نکھرتی، سنورتی اور منتقل ہوتی ہوئی چلی آرہی ہے، یا اس تنظیم ہی کی مخالفت اس کے قصد میں شامل ہے جو انسانوں کو یک جہتی کے ساتھ زندگی بسر کرنے کے بلند کوش مقصد پر استوار ہے؟ کیا رد تشکیل کے پاس اس شک کا کوئی تدراک ہے کہ

> ''اس (رد تشکیل) نے کلبی علم واشاعت کے لیے زمین تیار کی ہے جو دانشورانہ منظر نامے میں ایک ایسے مہلک کیڑے کی طرح ہے جو نباتات کو اندر اور باہر دو طرف سے کھوکھلا اور چھلنی کردیتا ہے۔''

◆●◆●◆

رچرڈ ہارلینڈ/نیاز احمد صوفی

دریدا کا عمومی نظریہ تحریر°

دیگر پس ساختیاتی مفکروں کی طرح دریدا کا موقف بھی یہ ہے کہ یہ زبان ہی انسانی دنیا کا بنیادی ڈھانچہ فراہم کرتی ہے اور یہ انسانی دنیا ہی ہے جو تمام عالم کی تشکیل کا بنیادی قاعدہ ہے۔ چناں چہ اسی ارتقائی رجحان کے پیش نظر، دریدا اپنے لسانی نظریے کو وسعت دیتے ہوئے زبان کو ہی فلسفہ عالم کا درجہ عطا کرتا ہے۔ اب یہ تسلیم کیا جانے لگا ہے کہ کائنات اور لسانیات کو پوری طرح سمجھنے کے لیے زبان نہیں بلکہ تحریر کام آتی ہے۔ جب دریدا معروضی اشیاء اور موضوعی نظریات کو ان کی روایتی ترجیحات سے جدا کر کے ترتیب دیتا ہے تو وہ تحریر کو مقدم رکھتا ہے۔

یہ ابھی تک وحدت الجوہر کا نظریہ ہے، مگر ساختیات پسندوں اور سامیوں کے وجودی نظریات پر اس کا زور تاکید مختلف ہے، کیوں کہ جب زبان کو معروضی اشیاء پر مقدم رکھا جاتا ہے تو یہ (اشیاء کے بجائے، ان کے) نظریات کی ترسیل کا باعث ہوتی ہے۔ شراب کی نظر فریبی اس کی حقیقت کو بہت پیچھے چھوڑ دیتی ہے، آبروریزی کی مخصوص واردات کا بیانیہ اس کی اصل سے زیادہ پُر کشش محسوس ہوتا ہے۔ الاحذا القیاس۔ مگر جب تحریر کو معروضی اشیاء اور نظریات پر فوقیت دی جاتی تو گویا تحریر عالم باطن کو وجود بخشتی ہے، موضوع کو شاہکار بنا دیتی ہے۔

جب دریدا فلسفے کی روایتی ثنویت سے اختلاف کرتا ہے تو وہ خصوصی طور پر ادراک روح اور رولوے جیسی اصطلاحات کے دوہرے معیار کو رد کر رہا ہوتا ہے۔ وہ ذہن کو مادے، روح کو جسم اور جذبے کو فطری دنیا کی جدلیات کے طور پر نہیں دیکھتا۔ وہ اس قطبیت کے عقب میں گہری غیر مساوی افتراقیت کا مشاہدہ کرتا ہے، کیوں کہ دریدا کی نظر میں ذہن، روح اور جذبہ اپنے متقابلین پر اخلاقی برتری حاصل کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ روایتی طور پر قائم کی گئی ثنویت کی عقلی تقسیم کار کے مطابق ذہن مادے کی تعبیر کرتا ہے، روح جسم پر حکومت

° Richard Harland, Superstructuralism, London, 1988

کرتی ہے اور جذبہ فطری مظاہرے کے قوانین تشکیل دیتا ہے۔ دریدا کے الفاظ میں ''کلاسیکی فلسفے کی مخالفت کرتے وقت ہم کسی پرامن بقائے باہمی کے متلاشی نہیں ہوتے بلکہ ایک متشدد موروثیت برسرِ پیکار ہوتے ہیں۔ دونوں میں سے ایک حاکم ہے تو دوسرا محکوم یا ایک دوسرے پر حاوی ہے۔ ذہن، روح اور جذبے کی اصطلاح حاوی ہے۔ چناں چہ یہی اصطلاح تمام ثنویت کو اپنے منتخب مقام پر فائز رکھنے کی ذمہ دار بھی ہے۔

دریدا اس مقصد کے حصول کے لیے تحریر کے اپنے تصور کو مہارت سے استعمال کرتا ہے۔ اس کا استدلال یہ ہے کہ لاشعوری ذہن، شعور کی نچلی تہوں میں ایک تحریر کی شکل میں موجود ہوتا ہے۔ یہ قدیم تحریر، بنیادی مسودہ ہے جو دماغ کی مادی سطح پر کندہ ہے۔ اس نوع کا مسودہ ہی درحقیقت صفحۂ قرطاس پر ابھرنے والی تمام تحریروں اور بولی جانے والی تمام زبانوں کا پیش خیمہ ہے اور یہی مسودہ ایک بچے کی نشوونما، انسانی نسل کی تاریخ اور اس کا ارتقا مرتب کرتا ہے۔

یہ نظریہ، دریدا نے فرائیڈ سے مستعار لیا ہے، خاص طور پر اس کے مضمون "Note on the Mystic Writing Pad" سے متاثر ہو کر فرائیڈ اس نفسیاتی خودکار نظام کو اس جادوئی تحریری پیڈ سے ملاتا ہے، جو اب بھی بچوں کے لیے ایک نادر کھلونا ہے۔ یہ پیڈ ایک شفاف سلولائیڈ کی شیٹ سے تیار کیا جاتا ہے۔ اس شیٹ کو ایک ایسے کاغذ پر چپکا دیا جاتا ہے جو چکناہٹ کے جذب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے اور یہ کاغذ ایک اور شیٹ پر رکھا ہوتا ہے، جس پر موم کی تہ چڑھی ہوتی ہے۔ جب حرف کو دبا کر سلولائیڈ پر لکھا جاتا ہے تو نچلا کاغذ بھی اسی طریقے سے دبتا ہے اور نتیجتاً موم والی شیٹ بھی دبتی ہے۔ اسی دباؤ کی وجہ سے سب سے نچلی تہ کی سیاہی سلولائیڈ کی شیٹ پر تحریر کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ یہ تحریر اس سلولائیڈ پر مستقل نہیں ہوتی بلکہ اسے اوپر اٹھا کر قاعدے سے علاحدہ کر دیں تو تحریر غائب ہو جاتی ہے، لیکن جیسا کہ فرائیڈ واضح کرتا ہے کہ مومی سطح پر اس حرفی دباؤ کے نقش رہ جاتے ہیں جو سلولائیڈ پر لکھا گیا تھا۔ اس مثال میں مومی سطح کو لاشعور سے مشابہ سمجھا جا سکتا ہے، جو ان نقوش کو سنبھالے رکھتا ہے جنھیں وہ سمجھنے سے بھی قاصر ہے اور سلولائیڈ کو بصیرت کے شعوری نظام سے تشبیہ دی جا سکتی ہے، جو ان حرفوں کی ترسیل کرتا ہے جو اس کے ریکارڈ پر موجود نہیں رہتے۔

دریدا اسی تجزیے سے استفادہ کرتے ہوئے فرائیڈ کے عمومی تفہیم اور یادداشت کے ماڈل میں، سہولت (Bahnung) اور نقش (Spur) کے کردار متعین کرتا ہے۔ فرائیڈ کے عمومی ماڈل میں فرد کے ادراکی نظام کے رگوں، ریشوں میں ایک توانائی پیدا ہوتی ہے۔ یہ توانائی دماغ کی نسوں سے گزرتی ہوئی ایک راستہ بناتی ہے، جس میں برقی کیمیائی رکاوٹوں کی تخفیف ہو جاتی ہے۔ یہی راستے یا نقوش ہماری لاشعوری یادداشت کا سٹور ہاؤس ہیں، یہی وہ راستے ہیں جہاں سے آئندہ زیادہ آسانی سے توانائی کا گزر ممکن ہوگا۔ دریدا اس نظریے کو تسلیم کرتے ہوئے اسے جادوئی پیڈ کی مومی سطح سے جوڑتا ہے۔ مومی سطح کے نقوش یا دھبے بھی ہو بہو

انھی راستوں کی طرح ہیں جو انسان کے ادراکی نظام میں دماغ کی نسوں میں معرضِ وجود میں آتے ہیں۔ دریدا کی نظر میں یہ نقوش اور دھبے، درحقیقت علامت (Sign) ہیں اور تحریر بھی محض ایک علامت (Sign) ہی ہے۔

دریدا کے خیال میں، خاص طور پر اہم بات یہ ہے کہ اس میں علامت (Sign) کا تصور اتفاقیہ توانائی کے تصور میں شامل ہو جاتا ہے۔ فرائیڈ کا ادراکی یادداشت کا ماڈل ایک میکانکی ماڈل ہے، جہاں علم و ادراک سے یادداشت کے تحرک کا راستہ مادی طور پر وجود میں آتا ہے اور جب دریدا نقش کو علامت کے طور پر لیتا ہے، وہ ادراک، روح اور جذبے کو خارج از بحث قرار دیتا ہے۔ دریدا کی نظر میں جادوئی پیڈ ایک لکھنے کی مادی مشین ہے، جس میں سلولائیڈ سے مومی سطح پر دباؤ کی منتقلی مادی طور پر رونما ہوتی ہے۔ قابلِ قرأت، تحریر کا ظہور تقابلی طور پر اس عمل پذیری سے محض اتفاقیہ نسبت رکھتا ہے جو علامت یا نقش کی تشکیل کا باعث ہوتی ہے اور سلولائیڈ کی شیٹ کو علاحدہ کرنے سے اس تحریر کا سطح سے غائب ہو جانے کا عمل تو اور بھی اتفاقیہ ہے۔

درحقیقت سلولائیڈ کی سطح پر تحریر کا ظاہر ہونا خارجی دباؤ اور شیٹ کے درمیان رابطے کا نتیجہ نہیں بلکہ اس رابطے کی وجہ سے ہے جو کاغذ اور اس سے نچلی مومی سطح کے درمیان رو پذیر ہوتا ہے۔ تحریر کا ظہور خارجی دباؤ سے نہیں بلکہ قاعدے کی سیاہی کا ظہور ہے۔ دوسرے لفظوں میں تحریر کا سلولائیڈ کی شیٹ پر ظہور بلاواسطہ ہے، ایک گزشتہ وقوعے کی بازگشت ہے۔ اسی طریقے سے نفسیاتی ادراکی نظام کے تحت، تحریر، بقول دریدا، علم و ادراک کے حصول سے بھی پہلے کی اضافت ہے۔ یعنی اس سے پہلے کہ علم خود اپنا ادراک کر سکے، اس کی تحریر کی علامت وجود میں آ چکی ہوتی ہے۔

دریدا، فرائیڈ کے دیر آید تاثر (Nachtraglichkeit) کے نظریے سے استفادہ کرتا ہے، جس کے تحت، کسی بھی واقعے کا تجربہ اپنے وقوعے کے بعد ہماری شعوری سطح پر ابھرتا ہے۔ دریدا کی نظر میں، تاخیر سے اثر پذیر ہونے کا یہ اصول، ہمارے تمام تر تجربات کی بنیاد ہے۔ دریدا کے مطابق ہمارے اچانک رونما ہونے والے تجربات بھی، خارجی دنیا کا فوری عکس نہیں ہوتے بلکہ ہمارے لاشعور کے ساتھ رابطہ قائم ہونے کے بعد ہمارے شعور میں آتے ہیں۔ ہمارے ادراکی تاثرات اور تصورات ان تصورات سے کچھ زیادہ مختلف نہیں جو ہمیں کسی کتاب کی قرأت سے حاصل ہوتے ہیں۔ ادراک ہمیشہ حاضر اشیاء سے منقطع ہوتا ہے، جیسے کہ دریدا، پائرلیس (Peirce) کی از خود ترجمانی کی پیروی میں، ہمارے ادراک میں آنے والی اشیاء کو درحقیقت ان اشیاء کی نمائندہ علامتیں تصور کرتا ہے، جن میں ہمارا مشاہدہ ذات یا وجدانی تاثر ڈھکا چھپا رہتا ہے۔ ظاہری حالت بھی عارضی اور زمانی حالت ہے۔ ہم اس لمحے کو کبھی اپنی گرفت میں نہیں لے سکتے جو ہمارے حواس کے خارجی دنیا کے ساتھ رابطے کا فوری اور عینی شاہد ہو۔ ہم ہمیشہ حال تک دیر سے پہنچتے ہیں۔ ہم اپنے محسوسات اور تجربات کی فوری صورت کو کبھی بھی اپنے ادراک میں نہیں لا سکتے جو بات بھی ہمارے علم و ادراک میں آتی

ہے، وہ ماضی کی بات ہے، حال کی نہیں۔ انتہائی حالیہ لمحے کا تصور، اشیاء کے مشاہداتی تصور کے ساتھ ہی ایک
فریب کی صورت پارہ پارہ ہوجاتا ہے اور یہی دریدا کا نظریہ تحریر ہے۔

یہ بڑی عجیب وغریب کیفیت ہے جو ہم پر طاری ہے۔ زندگی محض ایک خواب بن کر رہ جاتی
ہے۔ ہم بالکل ایسے ہیں جیسے افلاطون کے مطابق غار میں قید لوگ، یقینی طور پر وہ خواب جو ہم سوتے میں دیکھتے
ہیں، جو شاید لاشعور کی قریب ترین عکاسی ہے اور ممکنہ طور پر لاشعور کی اس سے بہتر جھلک دیکھنا ممکن
نہیں۔ جاگتے ہوئے بھی جو چیزیں ہمارے شعور میں اترتی ہیں وہ حقیقت کا قریب ترین عکس ہی ہوتی ہیں، اس
سے زیادہ نہیں۔ مثال کے طور پر خواب میں ہم کسی شخص کو کوئی بات کہتے ہوئے یا کوئی کام کرتے ہوئے دیکھتے
ہیں، حالاں کہ حقیقت میں ہم نے اس لمحے نہ کسی کی بات سنی ہے اور نہ ہی کسی کو کچھ کرتے ہوئے دیکھا ہے۔ یا
ہمیں کچھ ایسی باتیں یا واقعات یاد آتے ہیں جن کا ہماری حالیہ مصروفیت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا یا جنھیں زمانۂ
ماضی کی تشریحات کے عین مطابق ہوتی ہیں یعنی ایسا ماضی جو کبھی بھی 'حال' نہیں تھا اور نہ ہوگا۔ خواب کا دورانیہ
متعین کرنے کے لیے ہمیں دریدا کی زمانی تشریح کو سامنے رکھنا ہوگا۔ ''زمانی ڈھانچہ یا تہ کر کے رکھا ہوا
وقت'' نہ صرف ہم اپنے خوابوں کا ادراک 'تعبیروں' سے کرتے ہیں بلکہ حقیقت میں ان کا تجربہ بھی ہمیں بدیر اثر
پذیری سے ہوتا ہے۔

اگرچہ یہ نظریہ کہ ہم اپنی زندگی ایک طرح سے خواب میں گزارتے ہیں، عجیب بھی لگتا ہے اور اس پر
اعتراض بھی کیا جاسکتا ہے، مگر یہ صرف اس لیے ہے کہ ہم ایسا سوچتے ہوئے اپنے آپ کو بے بس اور لاچار
محسوس کرتے ہیں۔ ہم اپنے تجربات میں ذاتی طور پر ادا کیے ہوئے کرداروں سے ہٹا دیے جاتے ہیں اور یہ وہ
کردار ہیں یا وہ درجات ہیں جو روایتی نفسیاتی میکانزم کے مطابق کماحقہ طور پر درست ہیں، کیوں کہ یہ روایتی
ماڈل ہیں۔ ہماری حسیات کی برانگیختی ہی، شعور کے پردے پر علامتوں کے ظہور کا باعث ہوتی ہے اور خارجی دنیا
کی تمام تر عکاسی یا مختلف تجربوں کے تاثرات، سب سے پہلے شعور کی سطح پر ہی نمودار ہوتے ہیں۔ پھر کہیں
جا کے وہ لاشعور میں سنبھال کر رکھے جاتے ہیں، چناں چہ تجربے کے ایک خاص مرحلے پر ہمارا شعور حکمران ہوتا
ہے۔ کبھی غور سے دیکھتے ہوئے، کبھی نظرانداز کرتے ہوئے، حسیات کے دریچوں سے نئی اطلاعات وصول
کرتے ہوئے اور لاشعور کے حوالے کرتے ہوئے شعور کو ایک بلند مقام پر لاتے ہوئے ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ
سب کچھ ہمارے قابو میں ہے۔

روایتی ماڈل جلد یا بدیر بہت سی مشکلات کا شکار ہوجاتا ہے۔ وہ مشکلات مشاہداتی بھی ہیں اور
نظریاتی بھی۔ نظری طور پر ہم تنویم کی حالت میں یاد آجانے والے تجربات کی کوئی وجہ نہیں بتا سکتے۔ گہرے نوم
میں مبتلا ایک مریض ان تجربات کو اپنے ادراک میں لاسکتا ہے، جو بہت پہلے اس کی حسیات پر وارد ہوئے تھے

مگر وقوعے کے وقت وہ دب گئے تھے اور اس کے شعور میں نہیں اتر سکے تھے، بلکہ دلچسپ بات یہ ہے کہ بعض
اوقات مریض وہ تجربات بھی یاد کرنے لگتا ہے جو دبے ہوئے نہیں تھے مگر اتنے غیر اہم تھے کہ شاید درست ذہنی
حالت میں وہ شخص انھیں کلی طور پر نظرانداز کردیتا۔ تنویم کی حالت میں یادداشت یہ ثابت کرتی ہے کہ لاشعور ان
تاثرات کو بھی محفوظ کرلیتا ہے جن کی طرف اس شخص نے واردات کے وقت کوئی توجہ نہیں تھی۔ یقینی طور پر یہ کہا
جاسکتا ہے کہ لاشعور بڑی باریک بینی سے ہر تفصیل کو اپنی انتہائی صورت میں داخل دفتر کرلیتا ہے۔

دریدا کی رائے یہ ہے کہ شعور (کم از کم سادہ لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے) محض فریبِ نظر ہے، جسے
انسانوں نے از خود ایجاد کیا ہے، کیوں کہ وہ دماغ کے مادی تصور کے نتائج سے خوف زدہ تھے۔ ذہن کا جدید ملحدانہ
تصور بھی، روح اور جذبے کے قدیم مذہبی تصور کی ترقی یافتہ شکل ہی ہے۔ ایسے تمام بھوتوں پریتوں جیسے
تصورات کی موجودگی، ان تمام بوسیدہ تصورات کی اشکال جو نظریہ تحریر کے ساتھ وابستہ رہے ہیں اور جن پر ہم
پہلے بحث کرچکے ہیں، دونوں ایک ہی تھیلی کے چٹے بٹے ہیں۔ یہاں خاص طور پر مراد وہ نظریہ تحریر ہے جس
میں علامت کے بجائے اس 'شے' کی موجودگی پر زور دیا گیا ہے۔ دریدا ذہن اور الٰہیاتی روح دونوں کو ہی
بالترتیب، دماغ اور قدرتی دنیا کی وہ اشیاء تصور کرتا ہے جن کو علامتی طور پر بیان کیا جاتا ہے یا تحریر کیا جاتا ہے۔
دریدا کی نظر میں ایسی تمام مافوق الفطرت اصطلاحات درحقیقت علم کلام ہی کی مختلف سحر بیانیاں ہیں۔ لوگوس
(Logos) ایک یونانی لفظ ہے، جو بڑی تابناکی سے لسانی عبارت کے داخلی عقلی اصول، انسانی ہستی اور
انسانوں کے داخلی ذی ادراک قوانین اور طبعی کائنات کے معقول نظریات کو ایک ہی تصور میں اکٹھا کرنے کی
سعی کرتا ہے۔ اس سے زیادہ پرزور طریقے سے، منطق ان سب کو ایک ہی لفظ 'قانون' میں سمو دیتی ہے۔ کیوں
کہ منطق ایک داخلی، ذی ادراک اصول کی حیثیت سے خارجی دنیا کی تمام مادی اشیاء کو اپنے ضابطے میں لانا
چاہتی ہے۔ کوئی بھی منطق درحقیقت ہمیں غیر محفوظ ہونے اور چیزوں کے چھن جانے کے خوف سے نجات
دلاتی ہے مگر دریدا کی نظر میں یہ ساری تشریحات محض اپنی تمام خواہشات کو پورا کرنے کی ہوس ہے۔

دریدا کا نظریہ تحریر درحقیقت نظریہ مادیت ہے، مگر مادیت کو وہ مخصوص معنوں میں لیتا ہے، کیوں کہ
جب دریدا عام مروجہ تصور ذہن کو دماغ کے مادی تصور کی طرف پھیرتا ہے تو یہ ہماری سوچ کو بدلنے کا پہلا
مرحلہ ہے۔ دوسرے مرحلے پر مادیت کے عام تصور کو بھی بدلنا ہوتا ہے۔ اس نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے،
ایک جگہ دریدا کہتا ہے 'اگر میں نے اکثر وبیشتر 'مادے' کا لفظ استعمال نہیں کیا تو اس وجہ سے ہے کہ یہ لفظ
اکثر وبیشتر وحدت پہ مرتکز قدروں یا ان دیگر اقدار کے لیے استعمال ہوتا رہا ہے، جو 'شے' 'حقیقت' 'عمومی
موجودگی' 'ادراکی موجودگی' یا مثال کے طور پر خاطر خواہ کثرت، اطمینان، علامتی وغیرہ سے منسلک ہیں۔ یہ کہنا
ضروری نہیں کہ یہ ایک غیر معمولی تعریف مکرر ہے، جو مادے کو بے لباس کردیتی ہے۔ اس میں شے کی علامت یا

حقیقت کا شائبہ تک محسوس نہیں ہوتا۔
حقیقت کا شائبہ تک محسوس نہیں ہوتا۔ ایسی علامتوں کو اُلٹی نظر
درحقیقت دریدا کے عمومی نظریے میں علامت بنیادی حیثیت کی حامل ہے۔ ایسی علامتوں کو الٹی نظر
سے نہیں دیکھنا چاہیے، یعنی اشیا جن کا وجود اپنے فطری استحقاق کی وجہ سے پہلے سے موجود ہوتا ہے اور بعد میں
وہ کسی اور شے کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ اس کے برعکس یہ علامتیں خود اپنی ذات میں اشیاء ہونے سے پہلے
، دوسری اشیاء کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ وہ اپنی موجودگی کے اعلان سے پہلے، خود اپنے آپ سے ہٹ کر دور
کے اشارے فراہم کرتی ہیں۔ دریدا کے مطابق وجود سے پہلے اس کے نقش کو سوچنا ضروری ہے اور نمائندہ
ہونے کی خصوصیت خود بھی ہے اور کوئی اور بھی ہے۔ یہی اساسی تعبیر کی بعید العقل حالت ہے اور جہاں تک ہم
مادے کی اس صورت کو سمجھ سکتے ہیں، وہاں تک ہی ہم دریدا کو مادیت پسند کہہ سکتے ہیں۔

اس طرح مادیت، مثبت عصبی مادیت سے مختلف ہے۔ جب اثباتی ماہرین اعصابیات رگوں،
ریشوں، نسوں اور دماغ کے برقی چارج کا مطالعہ کرتے ہیں، وہ مثبت اشیا اور ان کی وجودیت کا مطالعہ کر رہے
ہوتے ہیں۔ ایسے مطالعے کے پس منظر میں انتہائی قیاس اس قدیم خیال کا شاخسانہ ہے کہ کسی بھی شے کی
اسراریت کو طشت از بام کرنے کے لیے اس شے کے چھوٹے سے چھوٹے جزو کا مطالعہ ہی کافی ہوتا ہے، لیکن
اس دوران میں اس سوال کو قطعی طور پر پس پشت ڈال دیا جاتا ہے کہ موجودات کس طور سے اشیاء کی طرف
اشارہ کرتے ہیں۔

غور کریں تو پتہ چلتا ہے کہ دریدا موجودات میں دلچسپی نہیں رکھتا بلکہ دماغ میں ان کی ہیئتی ترتیب پر
غور کرتا ہے۔ وہ فرائیڈ کے اس قول کو پسندیدگی سے دہراتا ہے کہ سوچ اور اس سے متعلقہ عصباتی نظام کار
صرف نامیاتی عناصر میں موجود نہیں ہوتا بلکہ ان کے بین بین موجود ہوتا ہے اور وہ اصرار کرتا ہے کہ یادداشت
کے شگاف (راستے) حقیقی نہیں ہوتے جنھیں کسی بھی وقت دیکھا جا سکے، بلکہ ان شگافوں کے درمیان ایک غیر
مرئی افتراق کی صورت میں موجود ہوتے ہیں۔ دریدا اپنی برقی کیمیائی اصطلاحوں کے باوجود بھی دماغ کی
صورت میں موجود ہوتے ہیں۔ دریدا اپنی برقی کیمیائی اصطلاحوں کے باوجود بھی دماغ میں قابل گرفت اور
بصری مشاہدات کے سائنسی مطالعے میں کوئی دلچسپی نہیں رکھتا۔

سوال یہ ہے کہ ایک مخصوص ترتیب کس طرح اشارہ فراہم کرتی ہے؟ ایک ممکنہ طریقہ کمپیوٹر کے نظام
جیسا ہے، کیوں کہ کمپیوٹر میں برقیاتی حالتیں صرف یہ اشارہ نہیں کرتیں کہ وہ کیا ہیں بلکہ ان اشیاء سے ایک رابطہ
بھی واضح کرتی ہیں جو وہ نہیں ہیں۔ یعنی رَو کا گزرنا اس بات کی علامت ہے کہ یہ ترقی رَو کی عدم موجودگی نہیں
اور رَو کی عدم موجودگی یہ اشارہ کر سکتی ہے کیوں کہ یہ رَو کا گزر نہیں۔ کمپیوٹر میں اشاروں کا یہ بہاؤ محض ایک مثبت
طبعی بہاؤ کے طور پر نہیں پڑھا جانا چاہیے بلکہ اس سے کچھ مزید منفی اور مثبت دونوں کو سامنے رکھتے ہوئے۔

بہر حال کمپیوٹر کی مثال دریدا کے نظریے کی وضاحت کرنے میں آخرکار ناکام رہتی ہے، کیوں کہ
کمپیوٹر کا پروگرام اس طور سے ڈیزائن کیا جاتا ہے کہ وہ مسئلوں کا حل فراہم کر سکتے ہیں۔ ان کے اشاروں کی
آمد و رفت کی اس وقت تلافی ہو جاتی ہے، جب انسانی ذہن کو اس کے انتہائی اخراج کی تعبیر سے اس کی ابتدائی
دراندازی کا جواب مہیا ہو جاتا ہے۔ اس اعتبار سے کمپیوٹر مرکز جو ہوتے ہیں اور اپنی ابتدا کی طرف مراجعت
کرنا چاہتے ہیں اور صورت میں کمپیوٹر اصل شے کے عارضی التوا کی نمائندگی کرتے ہیں مگر دریدا کے مطابق جو
ملتوی ہو جائے، وہ لوٹ کر نہیں آتا اور جو استعمال ہو جائے، وہ عہد ایفا نہیں کر سکتا۔ دریدا کے مطابق ہمیں ایسا
صرف تصور کرنا چاہیے جس کا کوئی محفوظ زر نہ ہو۔ توانائی کا ایسا ضیاع جسے پورا نہ کیا جا سکے۔ یہاں اپنی ابتدا کی
طرف لوٹ کر آنے کی گنجائش نہیں۔ انتشار ہی انتشار ہے۔ ترتیب ایک اور طریقے سے بھی اشارہ فراہم کرتی
ہے، وہ طریقہ دریدا کی اصطلاحوں میں پنہاں ہے۔ اس نوعیت کی مثالوں میں نقش خود کفیل شے نہیں ہے بلکہ یہ
کسی اور شے کی عدم موجودگی ہے۔ ہم راستے کی پہچان اس لیے کر سکتے ہیں کہ وہ ہمیں جنگل سے دور لے جاتا
ہے یا ایک پگ ڈنڈی کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اردگرد کی زمین سے جدا ہے۔ جب ہم اپنے دور ہٹائے جانے
کے وقوعے کو سمجھ لیتے ہیں تو ہم یہ بھی جان لیتے ہیں کہ ماضی میں ادھر سے گزرنے والی کسی سپاہ نے یہ دور
ہٹانے کا انتظام کیا ہوگا۔ چناں چہ پگ ڈنڈی ماضی میں حیوانوں کی گزرگاہ کے طور پر سامنے آتی ہے اور راستہ یہ
اشارہ دیتا ہے کہ یہ ماضی میں بہت سے لوگوں کی گزرگاہ ہوگی۔ رودباریں، دراڑیں، پگ ڈنڈیاں، راستے اور
شکنیں قدرتی علامتیں ہیں جو اپنے سے جدا اور دور کی اشیاء کی طرف اشارہ کرتی ہیں اور یہ ہماری پہلی نظر پر
وقوع پذیر ہو جاتا ہے۔

قدرتی مظاہر کے اشارے، بدقسمتی سے وہ اشارے نہیں جو دریدا چاہتا ہے، کیوں کہ قدرتی علامتیں
صرف مخصوص مثبت اشارے فراہم کرتی ہیں یعنی حیوان، لوگ یا ان کی نمائندگی مگر دریدا کی علامت گری اس
سے زیادہ اساسی ادل بدل پر مشتمل ہے۔ وہ سوال کرتا ہے کہ کون دعویٰ کر سکتا ہے کہ پگ ڈنڈیوں سے وہ اشیاء
تک پہنچا ہے؟ ہم صرف پگ ڈنڈیوں کی کھوج لگاتے ہیں۔ پگ ڈنڈیوں کے متعلق ہماری عامیانہ سوچ آخر
کار ناکافی ثابت ہوگی۔

اس امر کا اظہار دوسرے استدلال سے بھی کیا جا سکتا ہے۔ عام طور پر راستوں کے متعلق ہماری
سوچ تسلی بخش نہیں ہوتی کیوں کہ حرکت عمل جس کے ذریعے ہم کسی علامت کو پڑھتے ہیں، اس حرکت کی سمت
کے برعکس ہوتا ہے جس کے ذریعے ہم علامت کو درج کرتے ہیں۔ گویا علامت ایک سبب کا نتیجہ ہے لیکن اسے
پڑھتے وقت اس کی اتفاقیہ ترتیب بدل جاتی ہے اور ہم نتیجے سے سبب اخذ کرنے لگتے ہیں۔ دریدا اس طرزِ فکر
سے مطمئن نہیں ہوتا کیوں کہ جب تک ہم دو مختلف حرکتی عوامل کے متعلق سوچ رہے ہوتے ہیں، ہم روایتی فلسفے

کی ثنویت کے پھندے میں اُلجھے ہوتے ہیں (اس میں کوئی شک نہیں کہ ہم ماخوذیت کے عمل کو ذہنی عمل نہیں سمجھیں گے تو پھر کیسے سمجھیں گے) جب کہ دریدا لکھنے اور پڑھنے کے درمیانی فاصلے کو مٹانا چاہتا ہے، اس حد تک کہ ترکیب، تحریر، مفہوم تینوں ہی اپنی نمائندگی اس طور پر کریں کہ ان میں سے ہر کوئی مقدم بھی ہو اور سب اکٹھے بھی بڑھتے جائیں اور واضح طور پر اعلان کرتا ہے کہ اس کے عمومی نظریۂ تحریر میں وزنِ استدلال اور مفہوم متحد ہو جاتے ہیں اور طریق اور مفہوم کی تمیز نقش کی نسبت سے ہے۔ دریدا یہ سوچ کر بہت خوش ہوتا ہے کہ کسی نقش کا تحریر میں آنا اور کسی پگ ڈنڈی کا قدرتی طور پر ظاہر ہونا، دونوں ایک جیسے عوامل نہیں، مگر وہ چاہتا ہے کہ نقش سے اصل کی کھوج لگاتے وقت ہماری حرکت بھی اسی سمت میں ہونی چاہیے۔ یعنی مزید نئے راستوں کا وجود میں آنا۔

ہمیں نقش پڑھنے کا قطعی طور پر نیا طریقہ اپنانا ہوگا اور ہم وہ طریقہ سمجھ سکتے ہیں جب دریدا ایک اہم راستے کا مفہوم پڑھتا ہے۔ وہ راستہ جو نمبیکورا کے انڈین لوگوں نے بنایا تھا (Nambikwara Indians) لیوی سٹراس (Levi-Strauss) کی تفصیل کے مطابق یہ ایک ایسا راستہ ہے جو نمبیکورا کے جنگلوں سے گزرتا ہے۔ دریدا کی بحث کی روشنی میں یہ ایک نقش بھی ہے اور علامت بھی مگر یہ اپنے سبب کی علامت نہیں۔ اسے دیکھ کر قطعاً یہ احساس نہیں ہوتا کہ یہ لوگوں کی گزرگاہ تھی یا لوگوں نے اسے خود بنایا تھا، بلکہ یہ ہمیں اس نوع کی فکر پر اکساتا ہے جو ذیل میں درج ہے۔

> ''ہمیں ان تمام چیزوں پر اکٹھے غور وفکر کرنا چاہیے۔ تحریر کا ممکنہ طور پر ایک راستہ ہونا یا اس سے مختلف ہونا، تحریر اور راستے کی تاریخ، راستے کے گھاؤ یا شکستگی، واپسی کی گنجائش اور راستہ کھلنے کی بازگشت، جو نقش سے مظہر ہے، قدرتی ماحول کی متشدد ترتیب اور اس سے مختلف ایک اور عارضی راستے کا انتخاب۔ متشدد ترتیب جو راستے میں آنے والی قدرتی رکاوٹوں پر سفاکیت، بوسیدگی اور جنگلات کی موجودگی پر مشتمل ہو۔''

یہ ہے راستے کی صحیح بصیرت، جو راستے کی کشادگی اور چھپے ہوئے خواص کو عمومی معنویت دے سکے۔ یہ کوئی اتفاقیہ امر نہیں کہ دریدا اکثر گیان، دھیان کی بات کرتا ہے۔ علامت گری کرنے والے جس وسیلے کی ہم بات کر رہے ہیں وہ اپنے اندر روحانی گیان دھیان کے تمام اوصاف رکھتا ہے۔ اگر ہم دریدا کے نظریے کا تجزیہ کرتے ہوئے نکتہ در نکتہ اس کی وضاحت کریں تو نظریے پر بہت روشنی پڑے گی۔

سب سے پہلی بات یہ ہے کہ مراقبہ ایک مخصوص لفظ یا مخصوص شے سے شروع ہوتا ہے، مگر وہ شے کسی مخصوص ساخت کی حامل ہو، جیسے وقت کی لہر سے اپنے بطون میں خالی ہونے والا پتھر، یا ایسا لفظ جس کا عامیانہ مفہوم نہ ہو یا وہ دہرائے جانے سے اپنا تشخص نہ کھودے یعنی 'اوم'۔ مراقبے کے مقصد کے لیے چاہے وہ کوئی

انسانی زبان کا لفظ ہو یا کوئی قدرتی شے' وہ بنیادی طور پر ایک ہی حالت میں ہوتے ہیں۔ یعنی وہ یا تو ایک ترتیب کی نمائندگی کرتے ہیں یا مختلف ہونے کی ساخت میں پائے جاتے ہیں۔ شے آخرکار خود کفیل نہیں رہتی اور ایک نقش میں ڈھل جاتی ہے، جب کہ لفظ ایک نقش تک ہی محدود رہتا ہے مگر وہ کسی بھی طور سے انسان کی مطلوبہ شے کی طرف اشارہ نہیں کرتا۔ لفظ اس کے علاوہ اور شے کی اپنی علامت سے کم نہیں اور یہی وہ حالت ہے جو نفاست سے دریدا کے نقش میں موجود ہے۔

دوسرے مرحلے پر یہی علامت جو کسی بھی شے کی طرف اشارہ نہیں کرتی یقیناً ایک مخصوص سمت کی طرف اشارہ ضرور کرتی ہے۔ مراقبہ کرنے والا شخص اس کنکر یا لفظ سے ایسے معنی تلاش کر لیتا ہے جو نہ تو کسی مخصوص شے کو سامنے لائے اور نہ ہی وجدانی کیفیت طاری کرے، کیوں کہ مراقبہ کرنے والے شخص کے لیے معنی لا انتہا ہے۔ یہ پھیلتے پھیلتے پوری کائنات کو اپنے احاطے میں لے سکتا ہے۔ یہ وہ وسعت گری، کشف اور عمومی معنویت ہے جو ہمیں نمبیکورہ کے راستے میں ملتی ہے اور یہ معنویت کی وہ قسم بھی ہے جس کا ہم نے احیا کی مثالوں سے مشاہدہ کیا ہے۔

تیسرے مرحلے پر مراقبہ عدم وجود اور منفیت سے کام کرتا ہے۔ کیوں کہ جب مراقبے میں جانے والا شخص ایک کنکر یا ایک لفظ پر دھیان دیتا ہے تو اس کا مقصد اس سے ذہن کو بھرنا نہیں ہوتا، بلکہ وہ کنکر یا لفظ پر توجہ مرتکز کرتا ہے تاکہ اپنے ذہن کو باقی تمام اشیاء سے خالی کر دے۔ چناں چہ مراقبہ خلا کا احساس پیدا کرتا ہے، لا انتہا خلا جو ہر سمت میں بے کراں ہے اور اس خالی پن میں مفہوم پھیلتا ہے، اردگرد کا خلا اسے اپنی طرف کھینچتا ہے۔ دریدا کے نظریۂ علامت میں اسی کیفیت کو بیان کیا جاتا ہے، کیوں کہ دریدا انتہائی منفیت تجویز کرتا ہے جو کہ محض مثبت کی دوسری جہت کی ہمت افزائی ہے۔ یہ اپنے آپ کو وثوقیت میں ڈھلنے نہیں دیتا۔ درحقیقت تمام مثبت اشیاء کی تہ میں ایک بنیادی کمی ہوتی ہے اور یہ لازمی عدم وجود ہے، جس کی وجہ سے ہر شے ظاہر کی جا سکتی ہے اور زبان سے اسے وجود بخشا جا سکتا ہے۔ یہاں بھی علامت کی حرکت کو ممکنہ طور پر باہر کی طرف لڑھکتی ہوئی چیز کے طور پر سمجھا جا سکتا ہے، جو خلا میں پھیل رہی ہے۔

چوتھے مرحلے پر مراقبہ موضوع کو بلا واسطہ تحریک میں مبتلا نہیں کرتا۔ مراقبہ معنی کو گرفت میں لینے کے لیے عام طریقے سے کوشاں نہیں ہوتا۔ جب خلا کی کیفیت طاری ہوتی ہے، معنی اپنے طور پر وسعت پذیر ہوتا ہے۔ چناں چہ مراقبہ کسی مخصوص مقصد کے حصول کی خاطر انا پرستی کا تریاق ہے۔ مراقبہ کرنے والے کو یہ سیکھنا پڑتا ہے کہ معنی کو کس طرح گرفت میں لینے کی کوشش نہیں کرنی۔ ایک بے اختیاری کی حالت، جس میں ذہن اپنے تسلط سے دست بردار ہو جائے اور مراقبے کا اصول دریدا کے مطابق علامت گری کا اصول ہے، کیوں کہ علامت گری کو جیسے دریدا سمجھتا ہے، وہ اپنی ذات کے دائرہ کار سے باہر ہوتی ہے۔ معروضی اور بے لاگ معنی کی

حرکت۔ علامت کی روح کو سمجھنے کے لیے اسے اپنے تسلط سے آزاد کرنا ضروری ہے تاکہ وہ اپنے قدرتی میلان کے مطابق حرکت کر سکے۔

ان تمام صورتوں میں مراقبے کی مماثلت، نقش کا ایک ایسا نمونہ تیار کرنے میں معاونت کرتی ہے جو دریدا کو درکار ہے۔ علامت سے پہلے علامت گری آتی ہے اور علامت گری سے پہلے کچھ نہیں بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ علامت گری سے پہلے کچھ ہوتا ہی نہیں۔ یہ خلا کی کشش ہے جو علامت گری کو ایک سمت دیتی ہے، وہ مسلسل آگے بڑھتی ہے اور وسیع تر ہوتی جاتی ہے۔ یہاں سبیت کے بالعکس عمل اخذیت ضروری نہیں، وہ ذہنی دباؤ جو ہمیں رود باروں، دراڑوں، پگڈنڈیوں، راستوں اور لکیروں کے متعلق سوچتے ہوئے محسوس ہوتا ہے۔ یہاں علامت گری کی حرکت آگے کی طرف ہوتی ہے، جس سے نئے راستے پیدا تو نہیں ہوتے مگر ان کا امکان ہوتا ہے اور یہ تحریک اپنی بے تعصبانہ ارادیت میں سبیت کی تحریک سے مماثلت رکھتی ہے۔

بہر طور یہ تحریک اس ٹھوس سطح پر وقوع پذیر نہیں ہوتی، جہاں ہم عام طور پر محرک قوت کا مشاہدہ کرتے ہیں، کیوں کہ یہاں پر واقع خلا طبعی نوعیت کا نہیں ہوتا، برقی کیمیائی دماغ میں خلا کی نوعیت غیر حقیقی ہوتی ہے اور یہ غیر حقیقی خلا ٹھوس سطح سے منقطع ہو جاتا ہے۔ علامت کی تحریک محض دماغ میں واقع نہیں ہوتی اور نہ ہی اس سے باہر ہوتی ہے۔ یہ تحریک ایک ایسے علاقے میں روپذیر ہوتی ہیں جہاں اندر اور باہر کا فرق کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔ اگر ہم چاہیں تو دریدا کی پیروی کرتے ہوئے اس علاقے کو لاشعور کہہ سکتے ہیں۔ ہمیں یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ دریدا کی نوع کا لاشعور نہ تو علیحدہ اذہان کے ساتھ جوڑا جا سکتا ہے اور نہ ہی علیحدہ دماغوں کے ساتھ فرائیڈ کو اس نوع کے لاشعور سے یقیناً بہت ہی مشکلات درپیش ہوتیں۔

یقیناً ہم اس مقام تک پہنچ گئے ہیں جو کائنات کے سائنسی تصور سے بہت آگے ہے اور دریدا خود دعویٰ کرتا ہے کہ مابعد عقلیت اور مابعد سائنسیت میں امتیازی عمدگی پائی جاتی ہے۔ اس طرزِ فکر کی جھلک ہمیں انیسویں صدی کے آخر کے شعراء میں اور مابعد الطبیعیاتی فلسفہ دانوں کے ہاں ملتی ہے۔

دریدا کی طرح علامتی شعرا بھی دنیا کو ایک تحریر کی شکل میں دیکھتے تھے۔ انھوں نے فطری دنیا میں اس تحریر کو پڑھنے کی جستجو کی۔ مختلف نقوش، ہیئتوں سے بنی ہوئی فطری دنیا تو بڑی رازداری سے ان سب کو ایک دوسرے میں ملوث کرتی ہے، کیوں کہ علامتی شاعروں کے لیے قدرتی دنیا علامت سے کم نہیں اور اسی جواز کے تحت ان کی شاعری بھی علامت سے زیادہ نہ تھی۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ زبان کے طبعی خواص کو بہت اہمیت دی جاتی ہے۔ جیسے ملارمے (Mallarme) اپنے لفظوں کی ایسی بنت گری کرتا ہے (Un Coupde Des) جیسے طوفان میں ہچکولے کھاتی ہوئی کشتی، براہ راست کاغذ کی سفیدی پر اپنے تحرک کو نقش کر رہی ہو۔ دریدا کی طرح علامتی شاعر، تصوف اور مادیت دونوں کا میلان رکھتے ہیں جو بظاہر جدلیاتی ہیں مگر جنھیں ایک واحد مربوط بیان کے

طور پر لیا جا سکتا ہے۔

جہاں تک دریدا اور مابعد الطبیعیاتی فلسفہ دانوں میں نسبت کا تعلق ہے، ان میں مماثلت کے دو متعلقہ نکتے ہیں۔ پہلا نکتہ وہ غیر معمولی اہمیت ہے جو مابعد الطبیعیاتی فلسفہ دان تردیدیت کے اصول کو دیتے ہیں۔ سپنوزا (Spinoza) بات کا آغاز کرتے ہوئے دعویٰ کرتا ہے کہ ارادیت منفی ہے۔ یعنی کوئی شے اپنی حدود سے متعین ہوتی ہے اور یہ حدود جس پر انحصار کرتی ہیں، وہ اس شے میں نہیں ہوتا۔ لہٰذا منفیت کو وثوقیت کے تابع نہیں کیا جا سکتا۔ ہیگل اسے اور بھی آگے لے جاتا ہے کہ ارادیت محض تردید ہے، یعنی جس طرح یہ شے نہیں ہوتی، وہی اس کی حدود ہیں اور یہی حدود وثوقیت فراہم کرتی ہیں کہ جیسے وہ شے ہے۔ درحقیقت وثوقیت کو تردید کے تابع کیا جا سکتا ہے۔ چناں چہ نفی کی امکانی قوت ہی ہیگل کے مطابق وہ نازک کردار ہے جو ہیگل کے نظام کو سلسلہ وار غیر متوازن کرنے کے لیے تردید ادا کرتی ہے۔ دریدا کو صرف یہ اعتراض ہے کہ ہیگل خود تردیدی اصول کے بنیادی نتائج سے استفادہ کرتا ہے۔

مماثلت کا دوسرا نکتہ جو بڑی مضبوطی سے سامنے آتا ہے، سپنوزا سے تعلق کا ہے۔ سپنوزا کوشش کرتا ہے کہ وہ قوت جو اذہان میں کارفرما ہے اور وہ قوت جو مادی دنیا میں عمل پذیر ہے، دونوں کی ایک ہی شناخت ہو۔ کسی خیال کا ترتیب اور رابطہ وہی ہوتا ہے جو اشیاء کی ترتیب اور رابطہ ہے۔ یہ درحقیقت وہی شناخت ہے، جس کے لیے دریدا بھی کوشاں ہے، یعنی جب وہ متحرک قوت اور مفہوم کو متحد کرتا ہے اور اس کا انحصار اسی دورخی علاحدگی سے ہے، جو ہمیں عامیانہ سوچ سے دور رکھتی ہے۔ سپنوزا کا فلسفہ متصوفانہ ہے، اس لحاظ سے کہ وہ معمولی وجودیت کو منسوخ کرتا ہے اور اس کے بجائے علامتی تصورات کو مقام تفاخر عطا کرتا ہے، مگر دوسری طرف یہ مشینی بھی ہے۔ اس لحاظ سے کہ یہ معمولی نوعیت کے اسی دباؤ کو رد کرتا ہے اور اس جگہ فرد کے ذہن میں معروضی، غیر متعصبانہ اور مستحکم تصورات کو اپنی ایک تحریک رکھنے کی اجازت دیتا ہے۔ ایک طرف ایک قسم کا تصور اور دوسری طرف مشینی انداز جو سائنسی مادیت سے مخصوص ہے۔ اس یکجایت کی ناموافقت سپنوزا کے مبصرین کو اکثر پریشان کرتی ہے (جیسے کہ اینگلو سیکسن مبصرین سٹوارٹ، ہیمپشائر تازہ ترین نام ہے) لیکن دریدا کا مقام سپنوزا کے مقام کو درخشاں کرتا ہے۔ سپنوزا سائنسی مادیت پسند نہیں، بلکہ ایک نسل کا مادیت پسند ہے۔ دریدا کی طرح وہ بھی مابعد الطبیعیاتی مادیت پسند ہے۔ اگرچہ مابعد الطبیعیات والوں کا مقام مربوط ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ وہ چاروں اطراف کا احاطہ کرے۔ یہ یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ دریدا کی علامت محض ایک متحرک قوت نہیں۔ مگر دریدا ایسی کسی بات کا دعویٰ بھی نہیں کرتا، یعنی آخر کار متحرک قوت اور معنی کا یکجا ہونا، بلکہ یہ ایک تیسرا انتخاب ہے۔ ایک ارفع مفہوم کی تحریک جو تمام عامیانہ مفاہیم سے بہت آگے ہو مگر دریدا ایسی کسی بات کا دعویٰ بھی نہیں کرتا، یعنی آخر کار متحرک قوت اور معنی کا یکجا ہونا، بلکہ یہ ایک تیسرا انتخاب

ایک ارفع مفہوم کی تحریک جو تمام عامیانہ مفاہیم سے بہت آگے ہو مگر متحرک قوت کے ساتھ جڑے ہوئے تمام خواص بھی شامل رکھے۔ اس نوعیت کی علامت گری، متحرک قوت اور عامیانہ مفہوم سے مترشح ہے۔ نہیں ہو سکتی، لیکن اس کے ساتھ ساتھ متحرک قوت اور عامیانہ مفہوم بھی اس نوعیت کی علامت سے ظاہر نہیں کی جا سکتی۔

◆••◆••◆

ناصر عباس نیّر

میشل فوکو کے نظریات°

میشل فوکو (Michel Foucault) انسانی فکر اور علم کا مفکر، مؤرخ اور نقاد ہے۔ اس نے انسانی فکر کو ایک ثقافتی تشکیل قرار دیا ہے یعنی جسے نہ فرد نے، نہ فطرت نے بلکہ ہیئتِ اجتماعیہ نے مخصوص سماجی اور 'من مانے' طریقوں سے جنم دیا ہے۔ چونکہ یہ ایک ثقافتی تشکیل ہے اور زمان و مکان کے ساتھ بدل جاتی ہے، اس لیے اس کا تاریخی تجزیہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ انسانی علم، تجربے اور فکر کی ثقافتی تشکیل کا تصور بیسویں صدی کی اجتماعی رو ہے جسے عمرانیات میں درکھیم (Emile Durkheim) نفسیات میں فرائیڈ (S.Freud) اور ژنگ (C.G.Jung) لسانیات میں سوسیور (F.D. Saussure) بشریات میں لیوی اسٹراس (Levi Strauss) اور تمام ساختیاتی اور پس ساختیاتی مفکرین نے کم یا زیادہ قبول کیا ہے۔ میشل فوکو کے ہاں ہر چند متعدد عناصر ساختیات و پس ساختیات کے موجود ہیں مگر وہ اپنے نام کے ساتھ یہ القابات پسند نہیں کرتا تھا، تاہم وہ بجا طور پر پس ساختیاتی مفکر ہے اور پس ساختیاتی فکر میں اس کا نام اتنا ہی اہم ہے جتنا دریدا (J.Derrida) کا۔ فوکو نے سماجی اور ثقافتی عوامل کے تجزیے میں ساختیاتی لسانیات کے اصولوں اور طریق کار کو نہیں برتا۔ یعنی وہ سماجی تشکیلات کو ایک متن کے طور پر نہیں پڑھتا۔ اس نے اوّل اوّل، آرکیالوجیک اور بعد ازاں، جینیالوجیکل، طریق مطالعہ سے کام لیا مگر عجیب بات یہ ہے کہ اس کے نتائج وہی تھے جو ساختیاتی طریق مطالعہ سے پیدا ہوتے ہیں (یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ کیا کسی خاص موضوع کے لیے کوئی مخصوص طریق مطالعہ ہوتا ہے اور اسی کو برتنے سے درست نتائج حاصل ہوتے ہیں؟ اور ایک ہی موضوع کو مختلف مطالعاتی طریقوں کی روشنی ڈالنے سے موضوع کی 'حقیقت' کتنی کھلتی یا بدلتی ہے؟) فوکو ساختیاتی اور پس ساختیاتی مفکرین کی مانند انسانی علم، تجربے، زندگی اور کائنات سے متعلق اپنے وژن کی بنیاد الہام یا انفرادی شعور میں نہیں دیکھتا، بلکہ تمام انسانی علم اور وژن کو ان ثقافتی ساختیوں کی پیداوار قرار دیتا ہے جنھیں محض ان کی کارکردگی کی مدد سے ہی نشان زد کیا جا سکتا

° سہ ماہی استعارہ، دہلی، اپریل تا ستمبر ۲۰۰۳ء

مرکز کا اثبات مطلقیت ،ماورائیت ،موضوعیت،
اور سمجھا جاسکتا ہے۔غیب یا شعور کی نفی کا مطلب مرکز کی نفی ہے۔مرکز کا اثبات مطلقیت ،ماورائیت ،موضوعیت، مفکرین کا امتیاز ہی یہ ہے کہ وہ اپنی فکر کو
وحدانیت اور حتمیت کے تصورات کو راہ دیتا ہے۔فوکو اور دیگر مابعد جدید مفکرین کا امتیاز ہی یہ ہے کہ وہ اپنی فکر کو ماورائیت ،موضوعیت ،مرکزیت اور مطلقیت کے عناصر سے آزاد کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔فکر کی آزادی کی یہ جنگ انھوں نے لامرکزیت کے میدان میں لڑی ہے۔

فوکو بیک وقت اپنے مطالعاتی مواد، مطالعاتی منہاج اور اپنے 'ڈسکورس' کو لامرکز رکھتا ہے۔وہ مرکز سے کسی بھی نوع اور کسی بھی سطح کی وابستگی کے خلاف اس لیے ہے کہ اس وابستگی کا لازمی مطلب ایک بنیاد اور ایک اتھارٹی کو قبول کرتا ہے اور یوں فکر کو پابند اور محدود کرنا ہے۔وہ اپنی مرکز گریزی کو بھی کسی استدلال اور منطق کا پابند کرنے سے گریز کرتا ہے کیونکہ لامرکزیت کی تھیوری وضع کرنے کا مطلب ایک طرح سے مرکز تشکیل دیتا ہے اور وہ مرکز کے خلاف ہے۔چناں چہ فوکو کے افکار کو منظم صورت میں یکجا کرنا، اس کی فکر کی روح کے مطابق نہیں ہے۔بنابریں فوکو کے اکثر شارحین نے اس کی فکر کے تجزیے کے بجائے اس کی خطابت یا اسلوب کے مطالعے کو ترجیح دی ہے۔فوکو کا 'ڈسکورس' جس اسلوب میں ہے وہ Catachresis ہے۔یہ طرزِ ادا لفظوں کے غیر موزوں استعمال، اصطلاحات کے غیر معمولی برتاؤ اور مخلوط استعاروں سے مملو ہوتا ہے۔فوکو کے نقادوں نے یہ سوال اکثر اٹھایا ہے کہ جب فوکو ہر طرح اور ہر زاویے سے اپنی فکر کو لامرکز رکھتا ہے تو خود اس کے ڈسکورس کو آخر کس بنیاد پر معرضِ تجزیہ میں لایا جائے۔اس کو برحق ثابت کیا جائے یا اس کا دفاع کیا جائے؟ اس سوال کا ایک جواب فوکو کی مطالعاتی حکمت عملی ہے۔وہ اپنے ڈسکورس کو کسی بنیاد (ground) پر استوار کرنے کے بجائے ایک Space کی جستجو کے تابع کرتا ہے۔ہیڈن وائٹ (Hayden White) نے فوکو کے اس زاویۂ نظر کو خیال انگیز پیرائے میں واضح کیا ہے۔

> "He aspires to a discourse that is free in a radical sense, a discourse that dissolves its own authority, a discourse that opens upon a 'silence' in which only 'things' exist. In their irreducible difference, resisting every impulse to find a sameness uniting them all in any order what so ever."(1)

ظاہر ہے یہ فکری رویہ ان تجربی اور تصوری فلسفوں کے خلاف ہے جو کائنات کی رنگا رنگ اور متنوع اشیاء کی وحدت میں بدلنے کی مساعی کرتے ہیں۔فوکو کی نظر میں یہ عمل ان اشیاء کی حقیقت سے صرفِ نظر کرنے اور ان پر مخصوص تصورات حاوی کرنے سے عبارت ہے۔(اسی وجہ سے فوکو ہر ڈسکورس کو خواہش اور طاقت سے مملو قرار دیتا ہے۔بحث آگے آئے گی) اسی ضمن میں فوکو سطح۔گہرائی (Surface-depth) کی روایتی

معنویت کو رد کرتا ہے۔وہ صرف سطح کا قائل ہے اور جہاں کہیں سطح اور گہرائی کا امتیاز ابھارا جاتا ہے، وہاں طاقت کارفرما ہوتی ہے اور یہ امتیاز اس لیے ابھارا جاتا ہے تاکہ ہتھکنڈوں پر پردہ ڈالا جاسکے۔(۲) تاہم یہ عجیب بات ہے کہ خود فوکو کا Episteme کا تصور سطح کے نیچے گہرائی کو پیش کرتا ہے۔

فوکو کے ڈسکورس کی لامرکزیت کی وجہ سے اس کے آئیڈیالوجیکل مؤقف کا تعین بھی محال ہے۔فوکو لبرل ازم کا حامی ہے نہ قدامت پسندی (Conservatism) کا، نہ پورے کا پورا مارکسیت کا اور نہ انارکیت کا۔اسی طرح سائنس اور انسان دوستی کا بھی قائل نہیں۔وہ لبرل ازم کو اس کثیر المعنیت (Equivocation) کی وجہ سے ناپسند کرتا ہے جو سماجی 'اسٹیٹس کو' پر منتج ہوتی ہے۔قدامت پسندی کو وہ اس لیے بنظرِ تحقیر دیکھتا ہے کہ وہ روایت کی پابند ہے۔مارکسیت کو وہ سائنس میں اعتقاد اور طاقت کے محدود تصور کی وجہ سے ناپسند کرتا ہے اور انارکیت کو وہ اس لیے مسترد کرتا ہے کہ یہ مستقبل سے متعلق طفلانہ امیدیں وابستہ رکھتی ہیں۔فوکو کی فلسفیانہ فکر کا رشتہ اگر کسی سے جوڑا جاسکتا ہے تو وہ نطشے (Neitzsche) کی عدمیت (Nihilism) ہے۔اس طرح فوکو فلسفیانہ سطح پر تمام مسلمہ اصولوں اور ضابطوں کی معروضی بنیادوں کو چیلنج کرتا ہے۔اثبات کے بجائے نفی اور افتراق کا قائل ہے، اپنے ہم عصر دریدا کی مانند!

فوکو کی فکر کی تشکیل جس مواد کے تحقیقی مطالعے سے ہوئی ہے وہ ہے:

- پاگل پن اور تہذیب — Madness and Civilization,(1941)
- کلینک کی ابتدا — Birth of Clinic, (1963)
- انسانی سائنس — The Order of Things, (1966)
- جیلیں — Discipline & Punishment: Birth of Prison(1975)
- تاریخ جنسیت — The History of Sexuality

اس ضمن میں خاص بات یہ ہے کہ فوکو نے اپنی ان کتابوں میں پاگل پن، طب، سائنسوں اور جنسیت کے مغربی تصورات کی تاریخ پیش نہیں کی، ان کا ''تاریخی تجزیہ'' کیا ہے۔وہ تاریخ کے Teleological Version کے بجائے پہلے Archealogical Version اور بعدازاں Genealogical Version کو اختیار کرتا ہے۔Teleology سائنسی تاریخ میں سامنے آنے والی ان ایجادات اور دریافتوں کے بیان میں دلچسپی لیتی ہے جو ہمارے لیے آج بھی اہم اور کارآمد ہیں۔(۳) یعنی یہ تاریخ کا تصور ایک سیڑھی کے طور پر کرتی ہے، جس کا ہر قدم نہ صرف آگے اور اوپر کی سمت ہوتا ہے بلکہ سابقہ قدموں سے مربوط بھی ہوتا ہے۔نیز تاریخ کا سفر بعض مقاصد کے تابع ہوتا ہے اور یہ مقاصد واقعاتِ تاریخ کی تہہ میں کارفرما ہوتے اور ان واقعات کی نقش گری کرتے ہیں۔فوکو تاریخ کے اس قسم کے بیانیے کو رد کرتا ہے وہ آرکیالوجیکل طریق

کرتا ہے۔آرکیالوجیکل طریق فکر و تحقیق دو
اختیار کر کے تاریخ نگاری کے روایتی اور سائنسی تصور کو بے دخل کرتا ہے۔آرکیالوجیکل طریق فکر و تحقیق دو باتوں میں فکر کی تاریخ نگاری کی روایتی صورتوں سے مختلف ہے۔(۴)اور یہ کہ یہ تسلسل تاریخ (Choronology) کی موزونیت پر سوالیہ نشان لگاتا ہے۔روایتی دانشورانہ فکر موجود فکری روشوں کو ان علمی اور تحقیقی سرگرمیوں کا عروج قرار دیتی ہے جو نشاۃ ثانیہ کے بعد شروع ہوئیں۔اس زاویے سے تاریخ اینٹ پر اینٹ رکھتے چلے جانے سے عبارت ہے۔فوکو تاریخ کے اس مربوط اور مسلسل ارتقا پذیر تصور کو مسترد کرتا ہے۔اس کے نزدیک تاریخ تعقل پسند آدمی کی مسلسل ترقی (نشاۃ ثانیہ تا حال) نہیں ہے۔دوم آرکیالوجیکل طریق مؤرخ کو یہ خیال ترک کرنے پر مائل کرتا ہے کہ لوگ تعقل پسند اور تفکر پسند ہیں، جنھیں اپنی زندگیوں پر اختیار ہے۔فوکو لوگوں کی ''بے اختیاری'' کا سبب ریاستی جبر یا کسی سیاسی نظام میں نہیں، ثقافتی عمل میں دریافت کرتا ہے۔ریاستی جبر کی طرف اشارہ کرنے کا مطلب ہے کہ لوگوں کے پاس اختیار ہے جسے غصب اور سلب کیا گیا ہے اور جو سیاسی نظام یا حکمت عملی کی تبدیلی سے بحال کیا جا سکتا ہے جب کہ فوکو دوسرے مابعد جدید مفکروں کی مانند لوگوں کی ''بے اختیاری'' کا مفہوم یہ لیتا ہے کہ ان کے خیالات (اور نتیجتاً اعمال) ان اصول و ضوابط سے تشکیل پاتے ہیں، جن سے وہ بے خبر ہوتے ہیں اور جو ثقافتی ہیں۔فوکو کا یہ بھی خیال ہے کہ خود تعقل پسند آدمی کا تصور ایک سماجی تشکیل ہے جو انیسویں صدی کے شروع میں سامنے آیا۔اس کا آدمی کی ''حقیقت'' سے کچھ تعلق نہیں۔

فوکو کے آرکیالوجیکل طریق کے دو اہم مضمرات ہیں۔اوّل یہ کہ انسانی فکر کی تاریخ خط مستقیم کی مانند آگے یا اوپر کی طرف سفر نہیں کرتی۔تاریخ کے سفر میں جا بجا 'خلا' و 'شگاف' ہیں۔تاریخ کے مستقیمی تصور کی تہ میں یہ استدلال کارفرما ہے کہ کوئی حقیقی جوہر موجود ہے، جس میں ایک زندہ عضویے کی طرح نشوو ارتقا کا پوٹینشل ہے اور یہ جوہر خود کو بتدریج منکشف کر رہا ہے۔فوکو کو جدید مغربی تاریخ کے تجزیے میں دکھاتا ہے کہ کوئی ایسا جوہر موجود نہیں ہے۔فوکو دیگر مابعد جدید مغربی مفکرین کی مانند جوہر کے بجائے فارم میں ایقان رکھتا ہے۔اس کے ہاں یہ فارم 'episte'me' ہے (وضاحت آگے آئے گی)۔آرکیالوجیکل طریق سے دوسری یہ بات مترشح ہوتی ہے کہ یہ ماضی کو اس کی اپنی آنکھ سے دیکھنے کی تاکید کرتی ہے۔اس کے مقابلے میں انسانی فکر کی ''آرتھوڈاکس'' تاریخ مختلف اور متفرق چیزوں کی ایسی تاریخ ہے جسے ''انسانی آنکھ'' نے دیکھا ہے مگر آرکیالوجیکل تاریخ، انسانی فکر کی وہ تاریخ ہے، جس میں دنیا کی مختلف چیزوں کو مختلف انسانی آنکھوں نے دیکھا ہے۔تاریخ کا مستقیمی تصور بھی ماضی کو حال کی نظر اور حال کے مؤقف سے دیکھتا ہے۔یوں یہ تصورِ تاریخ ایک خاص قسم کے تسلسل، یکسانیت اور موضوعیت کو راہ دیتا ہے اور یہ موضوعیت ماضی کی اصلیت کے ہمہ جہت اور حقیقی ادراک میں مزاحم ہوتی ہے۔بقول رچرڈ ہارلینڈ (Richard Harland):

"Foucult's archaelogical" version of scientific history is a

fascinating recovery of all the discards and failures and forgotten areas of human thought."(5)

گویا تاریخ کا آرکیالوجیکل مطالعہ انسانی فکر کے فراموش کردہ اور مسترد کردہ گوشوں کی نقاب کشائی کرتا ہے۔اس احساس کے ساتھ کہ جن تصورات کو انسانی یادداشت سے محو کر دیا گیا ہے، وہ کم اہم نہیں تھے اور جو تصورات آج 'حکمرانی' کر رہے ہیں، وہ سب سے بہتر نہیں ہیں۔(فوکو بقائے اصلح کے قانون سے اتفاق نہیں کرتا) مسترد کردہ خیالات میں بھی وہ 'تخلیقی قوت' ہو سکتی ہے، جس کی وجہ سے کوئی نظام خیال حاوی ہوتا ہے۔سوال یہ ہے کہ انسانی فکر کے بعض حصوں کو بھلا دیا جاتا یا دبا دیا جاتا ہے؟ اس کا عمومی جواب ہے صداقت اور عصری مناسبت۔مگر فوکو کا جواب ہے: طاقت......اور یہیں سے فوکو کا ڈسکورس جینیالوجیکل نہج اختیار کرتا ہے۔

آرکیالوجی اور جینیالوجی میں فرق ظاہر ہے جو دراصل فلسفیانہ نوعیت کا ہے۔آرکیالوجی علم سے متعلق رہتی ہے اور جینیالوجی عمل سے۔علاوہ ازیں آرکیالوجی مماثلت (Analogies) اور فرق (Difference) کے کھیل کو منکشف کرنا چاہتی ہے۔فوکو کے نزدیک علم اور سچائی کے تصورات کا منبع مماثلت ہے۔یوں متھ، مذہب، سائنس اور فلسفے کی بنیاد یکساں ہے: کثرت میں وحدت، مختلف میں یکساں کا ادراک اور مماثلت اور افتراق کا باہمی کھیل۔تمام سماجی اعمال میں بھی یہ مماثلت موجود ہے۔سماجی گروہ مماثلت کی وجہ سے ایک دوسرے سے جڑے ہیں اور مختلف گروپوں میں بٹ جاتے اور ایک درجہ بندی قائم کر لیتے ہیں۔یہ سب مماثلت اور افتراق کا کھیل ہے۔یہی کھیل گرامر میں Syntax اور فکر میں منطق کی بنیاد ہے۔(۶) آرکیالوجی اسی 'بنیاد' کے انکشاف میں سرگرم ہوتی ہے۔

فوکو کے ''نظامِ خیال'' میں اس کے 'Episte'me' اور 'ڈسکورس' کے نظریات کو کلیدی حیثیت حاصل ہے۔ہر چند دونوں باہم مربوط ہیں مگر تفہیم میں آسانی کی خاطر دونوں کو الگ الگ معرضِ بحث میں لایا جاتا ہے اور پہلے 'episte'me'۔

'episte'me' یونانی لفظ ہے جس کا معنی علم (knowledge) ہے۔علمیات (Epistemology) کا لفظ اسی سے بنا ہے۔فوکو کے پیش نظر مغربی فکر اور ثقافت کی تاریخ ہے۔وہ اس تاریخ میں رونما ہونے والے مد و جزر کی نوعیت کو جاننا چاہتا اور تعبیر کرنا چاہتا ہے اور اس کے لیے 'Episte'me' یا ضابطہ علم کے تصور کو بطور کلید استعمال کرتا ہے۔ضابطہ علم یا 'Episte'me' اس کے نزدیک:

"......Set of 'rules' which are not consciously grasped that shape what can be thought and said."(7)

یعنی 'ضابطہ علم' یا 'episte'me' ان ضوابط اور قوانین کا مجموعہ ہے جو ایک خاص زمانے میں تمام فکری، علمی، سائنسی اور لسانی سرگرمیوں (ڈسکورس) کے پس پردہ بطور ایک 'کل' کارفرما ہوتے ہیں۔ نہ صرف ان متنوع سرگرمیوں کی جہت اور مقاصد مذکورہ مجموعہ ضوابط سے متعین ہوتے ہیں بلکہ ان سرگرمیوں کا وجود، اس وجود کا جواز اور معنویت بھی اسی کی مرہون ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ لوگ 'episte'me' کی موجودگی اور کارفرمائی سے لاعلم مگر پوری طرح اس کے زیر اثر ہوتے ہیں۔ جس طرح وہ لسانی اظہار میں زبان کے قوانین کا حسی تجربہ نہیں کر رہے ہوتے لیکن ان کا اظہار ان قوانین کے تابع ہوتا ہے۔

'episte'me' جملہ سماجی، علمی اور فکری اعمال کو باہم دگر مربوط کرتی ہے۔ یہ ایک ایسے نادیدہ افق کی طرح ہے، جس پر ایک عہد کے تمام ثقافتی اور فکری افعال ظہور کرتے ہیں۔ یہ نادیدہ افق، فوکو کے مطابق ماورائیت اور سریت سے کوئی تعلق نہیں رکھتا بلکہ سماجی اور A priori ہے۔ ہر چند فوکو کے 'episte'me' کا تصور لیوی اسٹرس کے The Symbolic ساختیاتی لسانیات کے لانگ اور درکھیم کے Collective representations سے منسلک ہے، تاہم اس کا اصل پیش رو ہیگل کا Zeitgeist کا تصور ہے جس کا ترجمہ ''روحِ عصر'' (Spirit of the age) کیا گیا ہے۔ (۸)

روحِ عصر یا Zeitgeist سماجی اور a priori ہے۔ ایک عہد کی پوری انسانی فکر اسی سے پھوٹتی اور اسی سے معانی اخذ کرتی ہے۔ حتیٰ کہ تمام عظیم اور راہ ساز فکر بھی ''روحِ عصر'' کی کوکھ سے جنم لیتی ہے۔ ''روحِ عصر'' کے سوالات کا جواب دینے کی صورت میں ہیگل نے تاریخی ادوار کو Zeitgeists اور فوکو نے 'episte'me' میں تقسیم کیا ہے۔ دونوں مفکرین اس بات کے قائل ہیں کہ ایک تاریخی دور کا خاتمہ اور دوسرے کا آغاز کسی فلسفے یا نظریے سے نہیں، ''سماجی طاقت'' کے ہاتھوں ہوتا ہے۔ ملحوظِ خاطر رہے کہ سماجی طاقت، سیاسی یا آئینی طاقت کے مترادف نہیں۔ ایک عہد کا دوسرے عہد سے تعلق کس نوعیت کا ہے، اس باب میں ہیگل اور فوکو کو متفق نہیں ہیں۔ ہیگل کے نزدیک جب کوئی عہد شروع ہوتا ہے تو اس میں ماقبل Zeitgeists کے منتخبہ اور بہترین عناصر شامل ہوتے ہیں۔ ہیگل کے مطابق (تاریخی) فکر کا تسلسل انسانی شعور کی طرح ہے، جو سیکھتا، یاد رکھتا اور ''آگے منتقل کرتا'' ہے۔ وہ مطلق خیال یا وحدت (Absolute Idea) میں یقین رکھتا تھا جو پیش رو حاصلات کو جذب کر لے گی۔ مگر فوکو ایک 'episte'me' اور دوسری 'episte'me' کے درمیان کوئی ارتقائی کڑی نہیں دیکھتا۔ وہ ان کے بیچ عدم تسلسل اور عدم ربط کا قائل تھا۔ یعنی 'episte'me' سے دوسری 'episte'me' کا سفر تقلیب mutation کے ذریعے طے ہوتا ہے۔ ایک 'episte'me' اپنی Space خود دریافت کرتی ہے...... فوکو کے مطابق نئی 'episte'me' پرانی کی کوکھ سے جنم لیتی ہے نہ پرانی کی خاکستر سے نمودار ہوتی ہے۔ یعنی نہ تو Zeitgeist کی طرح رفتہ رفتہ نمو پاتی ہے اور نہ اپنی رو کے دفعتاً انہدام سے وجود پذیر ہوتی ہے بلکہ اچانک،

علت و معلول کے روایتی رشتے کو توڑتی ہوئی، عمل تقلیب کے ذریعے ظاہر کرتی ہے۔ مگر کہاں سے، کس مقام سے؟ فوکو اس کا جواب نہیں دیتا۔ وہ جس طرح اپنے ڈسکورس کو لامرکز رکھتا ہے، اسی طرح تاریخ کی آرکیالوجی کو بھی بے مرکز کرتا ہے۔ فوکو نہ صرف روایت کو مسترد کرتا، جدید کا بطلان کرتا بلکہ ان کے اخراج کو بھی خاطر میں نہیں لاتا۔

فوکو نے اپنی کتاب "The Order of Things" میں episte'me's کی تاریخ پیش کی ہے۔ اس نے گزشتہ پانچ صدیوں کی چار بڑی episte'me's کو نشان زد کیا ہے۔ نشاۃ ثانیہ، کلاسیکی، جدید اور پس جدید۔ اس ضمن میں فوکو نے مختلف علوم کے باہمی ارتباط کا مطالعہ کیا ہے اور ان کے مماثل ارتقا پر بحث کی ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ فوکو کا آرکیالوجیکل زاویۂ نظر ان علوم اور سائنسوں پر بالخصوص مرتکز ہوتا ہے جو انسانی نظریات پر اثر انداز ہوتے ہیں۔

نشاۃ ثانیہ کی 'episte'me' کا سب سے بڑا امتیاز وحدت ہے۔ انسان اور ناانسان میں تفریق موجود نہیں ہے۔ اسی وجہ سے کوئی انسانی سائنس بھی نہیں ہے، نہ اس کی ضرورت کا احساس ہی نہیں ہے۔ اسی طرح زبان اور دنیا کے درمیان کوئی فرق اور فاصلہ موجود نہیں۔ زبان دنیا کے ساتھ وجودی رشتہ رکھتی ہے۔ بنا بریں جانوروں اور پودوں کی کہانیاں اس طرح بیان کی جاتی ہیں، جس طرح کہ وہ اشیاء کی حقیقی تصویریں ہوں اور جسے ہم عالم فطرت (Natural World) کہتے ہیں۔ وہ ایک عظیم شاہکار اور ایک کتاب ہے جس میں خدا کے اشارے اور نشانات رقم ہیں جو انسان کو تعبیر و تفہیم کی دعوت دیتے ہیں۔

۱۷ویں صدی کے آغاز میں کلاسیکی دور شروع ہوتا ہے۔ نشاۃ ثانیہ کی وحدت میں دراڑ پڑتی اور ایک سادہ ثنویت (معروض اور موضوع کی) جنم لیتی ہے۔ انسان اور ناانسان کی تفریق ابھرتی ہے۔ طبعی دنیا معروض (Object) بنتی ہے، جسے انسانی ذہن بطور موضوع (Subject) سمجھتا ہے اور اس کے نتیجے میں طبعی سائنسیں اور سماجی سائنسیں رواج پاتی ہیں۔ کلاسیکی دور کی 'episte'me' کے لیے عکس اور آئینے کی تمثیل موزوں ہے۔ یعنی موضوع اور معروض کی ثنویت تو ابھر آئی ہے، مگر معروض کے آئینے میں ابھی موضوع کا عکس ہی دکھائی دے رہا ہے۔ چناں چہ اس عہد کا سارا علم انسانی حس بصارت پر منحصر ہے۔ مثلاً یہ تصور عام ہے کہ ذہن (آنکھ کی مانند) شے کے حقیقی پیٹرن کو گرفت میں لے سکتا ہے...... کلاسیکی 'episte'me' کی اقتصادیات دولت کے محدود تصور پر استوار ہے۔ جہاں دولت فطرت میں ہے، یعنی زمین اور اسباب جن کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ یہی صورت حال زندہ اجسام کے مطالعے میں ہے۔ پودوں اور جانوروں (انسانوں نہیں) کے قابل مشاہدہ اجزا اور اوصاف کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ زبان کو حقیقت کا سچا عکاس گردانا جاتا ہے۔ گویا زبان اشیاء کو خود اپنی آنکھوں سے دیکھتی ہے۔ المختصر:

"In the final total taxanomy of the world, the patterns of names in language will harmonize with the patterns of represenation in the mind which will harmonize with the patterns of things in Nature."(9)

۱۸ویں صدی کے خاتمے پر نئی episte'me' کا ظہور ہوتا ہے۔اب انسان کا سامنا ان قوتوں سے ہوتا ہے جو اشیاء کے باطن میں کارفرما ہیں۔انھیں آنکھ سے نہیں دیکھا جاسکتا۔فقط ان کے اثرات کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔گویا اب علم بصارت کی زد سے باہر ہے......طبعی سائنسوں میں ٹھوس اجسام کے براہِ راست مشاہدے کے بجائے بجلی، حرارت اور مقناطیسیت ایسے غیر ٹھوس عوامل کو جگہ ملتی ہے، جنھیں فقط ان کے اثرات کی رُو سے گرفت میں لیا جاسکتا ہے۔فلسفے میں ایمانوئل کانٹ نے thing-in-itself کا تصور پیش کیا جو علم سے ماورا ہے۔معاشیات میں قابلِ مشاہدہ اسباب کی جگہ اس انسانی محنت نے لے لی ہے، اسباب جس کی پیداوار ہیں اور جو دراصل اسباب کی گذشتہ تاریخ میں پوشیدہ ہے۔اب عمل (activity) طبعی سائنسوں کی قوتوں کی مانند اشیاء کی قدر و قیمت کا پیمانہ اور معیار ہے۔مارکس (activity) طبعی سائنسوں کی قوتوں کی مانند اشیاء کی قدر و قیمت کا پیمانہ اور معیار ہے۔مارکس (Karl Marx) اس کی معاشی فکر کا نمائندہ ہے۔حیاتیات میں زندہ عضویے کے مطالعے میں یہ تصور رائج ہوتا ہے کہ خارجی اعضاء اور خدوخال داخلی نظام کو ظاہر اور مجسم کرتے ہیں۔عضویے کے اندرونی وظائف کا مشاہدہ ممکن نہیں مگر ان وظائف کو خارجی اعضاء کی کارکردگی کے حوالے سے گرفت میں لیا جاسکتا ہے۔اس طرزِ فکر نے ڈارون (Charles Darwin) کے فلسفہ ارتقا کی پیش روی کی، جس میں عضویوں کی گذشتہ اور پوشیدہ تاریخ کو مرکزیت حاصل ہے۔اسی طرح زبان کے مطالعے میں تاریخی لسانیات (Philology) کا آغاز ہوتا ہے۔زبانوں کے واحد عظیم پیٹرن کا کلاسیکی خواب پاش پاش ہوجاتا ہے۔اس کی جگہ زبانوں کی کثرت لے لیتی ہے اور ہر زبان ایک ماضی اور ارتقا کی تاریخ رکھتی ہے۔مختلف انواع کی مانند اب زبان پہلے کی طرح شفاف نہیں ہے، بلکہ ایسی قوتوں سے لبریز ہے، جنھیں زبان بولنے والے کبھی براہِ راست مشاہدہ نہیں کرسکتے۔

اس episte'me' کا نمایاں ترین وصف یہ ہے کہ اس کے زیر اثر آدمی خود کو زبان، معاشی نظام اور حیاتیاتی قوتوں کے قابو میں محسوس کرنے لگتا ہے۔تجریدی قوتیں اس کی غیر ہیں اور اس کی پیدائش سے پہلے موجود ہیں۔اب آدمی خود کو برتر اور ممتاز خیال نہیں کرتا۔تجریدی قوتوں کا تصور، آئینہ و عکس کی کلاسیکی ثنویت کو مٹاتا اور غیر متعلق قرار دیتا ہے کہ یہ قوتیں یکساں طور پر انسان اور نا انسان میں رواں ہیں۔

جدید episte'me' کے زیر اثر انسان اپنا ایک نیا تصور قائم کرتا ہے۔اس تصور میں اس کی

اہمیت، اپنے انفرادی تجربے میں زندہ ہے۔نشاۃ ثانیہ اور کلاسیکی دور میں یہ تصورِ انسان ناپید تھا۔مگر انیسویں صدی میں یہ ایک عمومی ثقافتی رجحان کے طور پر سامنے آیا۔رومانی شعرا اور نفسیاتی ناول نگاروں نے بالخصوص اس رجحان کی نمائندگی کی۔روسو (Jean Jacque Rousseau)، کانٹ (Immaneul Kant) مظہریاتی اور وجودی فلسفیوں کے ہاں (جن کی فکر "I" پر استوار ہے) بھی یہ تصورِ انسان ابھرا۔بشریات، عمرانیات اور نفسیات میں بھی یہ موجود ہے۔اب ثنویت انسان اور دنیا کے درمیان نہیں، خود انسان کے اندر ابھرتی ہے اور انسان کے باطن میں معروض اور موضوع روبرو ہوتے ہیں۔کلاسیکی صورت حال ایک نئے ڈھنگ سے بحال ہوتی ہے۔

فوکو نے مابعد جدید episte'me' پر مفصل اظہار خیال نہیں کیا۔صرف اس کے چند نکات کی نشان دہی کی ہے۔مابعد جدید فکر میں نئی نئی تجریدی قوتیں ظاہر ہوئی ہیں۔فرائیڈ کی تحلیل نفسی اور لیوی اسٹراس کی ساختیاتی بشریات میں انسان ان قوتوں کے رحم و کرم پر ہے۔پس جدید فکر کا نقطۂ عروج سوسیور کی ساختیات ہے، جو انسان پر زبان کے کنٹرول کو اس کے نہایت ذاتی خیالات تک لے جاتی ہے۔زندگی، سماج اور کائنات کے بارے میں انسان کا وژن اس کے لسانی نظام سے متشکل ہوتا ہے۔

فوکو پس جدید فکر کا غائر تجزیہ اس لیے نہیں کرتا کہ اس کے نزدیک یہ ابھی پوری طرح روشن نہیں ہوئی۔اس کے خیال میں ہم ایک epistemic عہد کے اختتام اور دوسرے کے آغاز کے درمیانی 'خلا' میں ہوتے ہیں۔ایک episte'me' ابھی مری نہیں ہوتی اور دوسری نے ابھی جنم نہیں لیا ہوتا۔اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم جس episte'me' میں جی رہے ہوتے ہیں، اس کے بارے میں ایک خاص قسم کی موضوعیت کا شکار ہوتے ہیں۔ہمارے گرد یہ ایک حصار کی طرح ہے، جس سے باہر نکل کر ہم اس پر نظر نہیں ڈال سکتے۔ایک عہد کے تعقلات سے ہی اس عہد کو دیکھا جاتا ہے۔چناں چہ وہ عہد ویسا ہی نظر آئے گا جیسا جس عہد کی episte'me' دکھاتی ہے۔چناں چہ کہا جاسکتا ہے کہ ایک episte'me' ماقبل فکری زمانوں کو جس آزادی اور غیر جانبداری کے ساتھ دیکھ سکتی ہے، خود کو نہیں، مگر جب ثقافت بدلتی ہے تو اس ثقافت کی نئی تاریخ لکھی جاتی ہے۔بقول جان ڈیوی (John Dewy):

"As culture changes, the concepions that are dominant in a culture change····History is rewritten."(10)

اس زاویے سے دیکھیں تو فوکو کی فکر اپنے عہد کی episte'me' کے تابع ہے۔نیز پس جدیدیت کے ضمن میں ہونے والے مباحث، پس جدیدیت کے تنقیدی تجزیے کے بجائے اس کے بنیادی مقدمات کو منکشف کرنے سے عبارت ہیں۔

فوکو، پس جدید فکر کی موجودہ صورت حال کو معرضِ بحث میں لانے کے بجائے اس کے مستقبل کی ممکنہ صورت کی پیش گوئی کرتا ہے۔ اس کے خیال میں پس جدید فکر نہ تو خالص منطقی واستدلالی علم کی حامل ہوگی، نہ اس کی یکسر نفی پر استوار بلکہ ایک خاص قسم کی سریت کی علم بردار ہوگی۔ چناں چہ وہ ایک ایسے طرزِ فکر کا قائل ہے، جو عدم تسلسل اور سابق کی تردید کے بغیر آدمی اور زبان کے ''وجود'' پر غور کر سکے۔ (۱۱) وہ ڈسکورس کی تمام صورت کو ایک لفظ، تمام کتابوں کو ایک صفحے اور پوری کائنات کو ایک کتاب میں یکجا کرنے کا آرزومند ہے۔ وہ ایک ایسی بصیرت کا متلاشی ہے جو معلوم اور نامعلوم دونوں کو بیک وقت گرفت میں لے سکے۔ وہ پس جدید فکر کی موجودہ روش (ساٹھ اور ستر کی دہائی) سے بیزاری کا اظہار بھی کرتا ہے۔ اس لیے کہ یہ فکر اس سوال کے جواب میں سرگرداں ہے کہ زبان کیا ہے؟ اور ہم کس طرح زبان کو فی نفسہ اس کی کلی حقیقت کے ساتھ ظاہر کر سکتے ہیں۔ (پیش نظر رہے کہ فوکو جب یہ باتیں لکھ رہا تھا تب ساختیات پر مباحث عروج پر تھے) فوکو کے نزدیک اس تجسس کی تسکین محال ہے کہ انسانی سائنسوں کا معروض زبان نہیں، وہ ''انسان'' ہے جو زبان کے نظام کے اندر ''قید'' ہے اور جو زبان کے ہاتھوں ہی وجود میں آیا ہے۔ وہ اس فکر کو Formalization اور Interpretation کا نام دیتا ہے اور یہ اس شعور میں ظاہر ہو رہی ہے جس کے مطابق شعور خود اپنے مرکز اور زبان اپنے Subject کی نشان دہی سے قاصر ہے۔ وہ انسانی سائنسوں کی اس روش پر حرف گیری کرنا اور ان کے مقابلے میں ادب کو لاتا ہے، کیونکہ یہ ادب ہی ہے جو معلوم اور نامعلوم کو ایک ہی وقت میں گرفت لے سکتا ہے۔ وہ بالخصوص فرانس کے Tei Quei گروپ کا ذکر کرتا ہے، جس سے وابستہ ادبا زبان کو Non-representational صورت میں استعمال کرتے ہیں۔ لفظ کو اس کے حقیقی وجود کے پورے اسرار کے ساتھ برتتے ہیں۔ نیز وہ لفظ کو ذریعہ نہیں، مقصد خیال کرتے ہیں Ecrivant-y' کی مانند! مگر ادب کی یہ بصیرت اسی پر روشن ہو سکتی ہے جو اس کے لیے پہلے سے فلسفیانہ طور پر تیار ہو۔ یعنی جس نے ادب کی شعریات کو جذب کر رکھا ہو اور اس شعریات کے اصولوں سے ادبی اور جمالیاتی ادراک کو مشکل کیا ہو۔

فوکو کے 'episte'me' سے متعلق، خیالات کا خاتمہ رچرڈ ہارلینڈ کے اقتباس پر کیا جاتا ہے، جس میں اس نے فوکو کی چاروں episte'me's کے داخلی رشتے کو خوبی سے پیش کیا ہے۔

"Thus the monism of the Renaissance period is separated out in the classical period into a first division of subject-versus-object, this Subject-Versus-Object division is closed over in the Modern period but only as an alternative subjet-versus Object division is separated out, finaly this alternative

subject-versus-object division is itself closed over in the new

monism of the Post-Modern period."(12)

میشل فوکو کی آرکیالوجی نہج تجریدی اور ''غیر تاریخی'' ہے۔ یہ ان اصولوں کو تو بیان کرتی ہے جو مجموعی انسانی فکر کو تشکیل دیتے ہیں۔ مگر اس سوال سے تعرض نہیں کرتی کہ خود یہ اصول کیونکر کار فرما ہوتے ہیں۔ تاہم فوکو اس سوال کو نظر انداز نہیں کرتا۔ اس سوال سے نبرد آزما ہونے کے لیے وہ 'جینیالوجیکل' طریق اختیار کرتا ہے۔ فوکو کی 'آرکیالوجی' اگر تجرید ہے تو 'جینیالوجی' کا رخ مادیت اور تاریخ کی طرف ہے۔ 'جینالوجی' کے تحت وہ اس امر کو واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ ایک 'episte'me' میں جتنے ڈسکورس ہوتے ہیں، ان میں طاقت کار فرما ہوتی ہے اور اس طاقت کا ایک زمانی سیاق ہوتا ہے۔ فوکو کی فکر میں ڈسکورس اور طاقت (Power) دو اہم اصطلاحیں ہیں۔ ان کے باہمی تعلق کی وضاحت سے قبل ڈسکورس کی تصریح ضروری ہے۔

ڈسکورس فرانسیسی میں Discours اور انگریزی میں Discourse ہے۔ اصل میں یہ لاطینی لفظ ہے۔ جس کے لغوی معنی ''آگے اور پیچھے دوڑنا'' (run to and fro) ہے (۱۳) فرانسیسی زبان میں اسے تاریخ (historie) کی متخالف اصطلاح کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ تاریخ ایک ایسا بیانیہ ہے جو غیر شخصی اور معروضی ہے جب کہ ڈسکورس متعدد معانی میں رائج ہے۔ یہ کسی بھی موضوع پر عام گفتگو سے لے کر کسی عالمانہ موضوع پر مدلل اور پر مغز مقالے کے لیے مستعمل ہے۔ لسانیات میں اس سے مراد وہ تجزیہ ہے جو جملوں کے روابط اور ان روابط کے قوانین کے مطالعے سے عبارت ہے۔ اسی خیال کو وسعت دے کر ڈسکورس کی اصطلاح سے یہ مفہوم منسلک کیا گیا ہے: وہ حوالہ جاتی فریم ورک جو کسی بھی مخصوص موضوع کی پیش کش میں برتا جاتا ہے (۱۵) اور اسی فریم ورک کی وجہ سے وہ موضوع اپنی حدود مقرر کرتا اور ان حدود میں وہ موضوع اپنے معانی کی ترسیل کرتا ہے۔ مثلاً کرکٹ کی کمنٹری، علم فلکیات پر مضمون، اخبار کا سیاسی کالم، آزاد نظم، تنقیدی مضمون، سب کی زبان مختلف ہوتی ہے جو دراصل اپنے سامعین اور قائدین کی توقعات کو اصول (norm) بناتی ہے اور اسی اصول کی کارفرمائی سے مختلف اصناف کی زبان کا ابلاغ ممکن ہوتا ہے۔

ایک حقیقی مفکر (اور تخلیق کار) کا کمال یہ ہوتا ہے کہ وہ موجود اصطلاحات (اور الفاظ) کو جب مس کرتا ہے تو انھیں چیزے دیگرے بنا دیتا ہے۔ دراصل ہر اصطلاح (اور لفظ) کے ساتھ پہلے سے وابستہ معانی مختلف شعاعوں کی صورت اور مختلف طول موج کے ہوتے ہیں۔ کوئی بڑا تخلیقی ذہن لفظ کے کسی ایک یا زیادہ معانی کی شعاع کو لے کر اس کا طول موج ہی بدل دیتا ہے اور پھر یہی معانی اس لفظ کی نئی پہچان بن جاتے ہیں تا آنکہ کوئی اور مفکر یا تخلیق کار اس لفظ پر یہی عمل نہیں آزماتا۔ فوکو نے بھی ڈسکورس کی وضاحت ایک ایسے وسیع تناظر میں کی

معانی سے بہت آگے اور دور چلا گیا ہے۔ تاہم ظاہر ہے آگے کا یہ سفر بعض ہے کہ یہ لفظ اپنے سابق اور متداول معانی کی ہمراہی کے بغیر ممکن نہیں ہوتا۔ فوکو نے ڈسکورس کے معانی کی لچک (elacticity) دریافت کی بنیادی معانی کی ہمراہی کے بغیر ممکن نہیں ہوتا۔ ہے اور انھیں وہ ممکنہ حد تک (کھینچ کر) لے گیا ہے۔

فوکو کی نظر میں اجتماعی اور ثقافتی زندگی میں ہر جگہ اور ہر شے ڈسکورس ہے۔ تمام طبعی اور انسانی سائنسیں علوم وفنون ڈسکورس ہیں۔ وہ سب کچھ جو کہا جاتا اور کیا جاتا ہے یعنی زبان اور عمل ڈسکورس کے اندر ہیں۔ اپنی کتاب "آرکیالوجی آف نالج" میں ڈسکورس کے بارے میں لکھتا ہے:

> "Discourse appears as an assent......finite, limited, desirable,useful......that has its own rules of appearance, but also its own conditions of appropriatness and operation."(16)

گویا ڈسکورس کے وجود میں آنے اور کارفرما ہونے کے اپنے قوانین ہیں جو باہر سے نہیں، خود ڈسکورس کے اندر سے، ڈسکورس کی تشکیل کے عمل میں نمودار ہوتے اور اس پر لاگو ہو جاتے ہیں۔ اس کا صاف مطلب ہے کہ ڈسکورس کی بنیاد کسی طبعی حقیقت پر نہیں ہوتی۔ ڈسکورس خارج میں موجود طبعی حقیقت سے متعلق تو ہوتا ہے، اس کے بارے میں 'گفتگو' اور 'خامہ فرسائی' تو کرتا ہے اور اس 'گفتگو' کی روشنی میں بعض اعمال (Practices) کو رواج بھی دیتا ہے مگر ڈسکورس طبعی حقیقت سے از خود نکلنے والی شعاعوں سے مرتب نہیں ہوتا۔ ڈسکورس اپنا معروض اور معروضیت کا معیار خود مقرر کرتا ہے۔ ڈسکورس کی یہ آزادی طبعی حقیقت سے متعلق متعدد امکانات میں سے کسی ایک کو چن لیتی اور دیگر سے صرفِ نظر کی مرتکب ہوتی ہے (یہیں ڈسکورس میں طاقت شامل ہے)۔ چناں چہ یہ سمجھنا غلطی ہوگی کہ جسے ڈسکورس نے اپنا معروض چنا ہے وہی سب سے بہتر تھا۔ جنھیں ردّ کیا جاتا ہے، وہ بھی قبول کیے جانے والی کی طرح ہی اہم اور مفید ہو سکتے ہیں۔ ڈسکورس کے مفروضے (Hypothes) اور مشاہدے میں رشتہ دال (سگنی فائر) اور مدلول (سگنی فائڈ) کے رشتے کی طرح منطقی اور فطری نہیں، سماجی قوتوں کے زیر اثر ہے۔ سماجی قوتوں کے مراکز ڈسکورس کی modality تشکیل دیتے ہیں اور پھر دنیا ویسی اور اتنی ہی دکھائی دیتی ہے، جس کی اجازت ڈسکورس دیتا ہے۔ نیز ڈسکورس یہ بات معین کرتا ہے کہ کس کس کو بات کہنے کا حق ہے اور کس کو نہیں ہے۔ اس سے ڈسکورسز کے مابین کشمکش شروع ہوتی ہے۔ فکر ونظر سے لے کر اعمال وافعال سب ڈسکورس کے زیر اثر ہوتے ہیں۔

چونکہ ڈسکورس سماجی قوتوں کی متعین کردہ modality کا حامل ہوتا ہے، اس لیے ڈسکورس کی کسی مطلق بنیاد میں یقین رکھنا درست نہیں۔ اس بات سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا گیا ہے کہ کسی حقیقت کا کوئی مطلق معیار ہے نہ مطلق بنیاد۔ ہر چند ہر ڈسکورس will to truth کا دعویٰ رکھتا ہے مگر یہ ایک ایسی صداقت ہے جسے

ڈسکورس نے محض خود کو صداقت پسند ثابت کرنے کے لیے وضع کیا ہے۔ یوں ہر ڈسکورس صرف اپنی صداقت کے معیار پر پورا اترتا ہے اور 'مقامیت' کا حامل ہے۔ کسی ڈسکورس میں آفاقیت اور لازمانیت نہیں ہے۔

ہر ڈسکورس بعض پابندیوں کے تحت خود کو منکشف کرتا ہے۔ فوکو ان پابندیوں سے مراد تاریخی، سماجی اور سیاسی بندشوں کا محدود مفہوم نہیں لیتا، بلکہ انھیں ایسے قوانین سے موسوم کرتا ہے جو ڈسکورس کے اندر، مخفی رہ کر کام کرتے ہیں اور جو یہ طے کرتے ہیں کہ کیا کہا جاسکتا ہے اور کیا نہیں، کون کس موضوع پر اتھارٹی ہے اور کون نہیں ہے، کیا درست ہے اور کیا غلط کیا، مفید اور کیا غیر ضروری ہے۔(۱۷) اور حکمت عملی بھی کسی فرد یا گروہ کے ارادے اور منصوبے کا نام نہیں بلکہ The effect or a strategic position ہے۔ یعنی طاقت محض مادی اسباب، ریاستی قانون اور شخصی یا گروہی عزائم سے کہیں وسیع مفہوم رکھتی ہے۔

ہر چند طاقت ایک مادی شے ہے، مگر فوکو اسے طاقت کی معروف صورتوں...... معیشت، ریاست...... تک محدود نہیں کرتا۔ وہ اپنے ڈسکورس کی مانند اپنے طاقت کے تصور کو بھی لامرکز رکھتا ہے۔ وہ طاقت کی مختلف اور متنوع صورتوں کو سماجی روابط اور سماجی اداروں میں نفوذ کیا ہوا دیکھتا ہے اور جہاں طاقت ہے وہاں "سیاست" بھی ہے۔ فوکو سیاست کا بھی محدود تصور نہیں رکھتا۔ وہ سیاست کو محض عمومی طبقاتی تعلقات میں مقید نہیں کرتا بلکہ اس میں خانگی تعلقات، مکتبی تعلقات، اولاد اور والدینی تعلقات، سیاسی، معاشی، جنسی سب روابط شامل ہیں۔ فوکو کوئی سیاسی تھیوری نہیں دیتا، جو یہ بتاتی ہے کہ سوسائٹی کیا ہے یا اسے کیسا ہونا چاہیے۔ فوکو کے ہاں سیاست ذاتی مفاد، حکمت عملی اور عیاری (Tactics) سے عبارت ہے اور یہ حکمت عملی اور عیاری اسے جماعتی زندگی کی سب صورتوں اور سب سطحوں میں نظر آتی ہے۔ یوں دیکھیں تو ہر ڈسکورس غلبے کی خواہش سے مغلوب ہوتا ہے ایک ڈسکورس دوسرے ڈسکورس سے نبرد آزما ہوتا ہے...... پیش نظر رہے کہ فوکو جب سیاست کو ذاتی مفاد کا نام دیتا ہے تو اس سے مراد کسی آدمی کا شخصی اور نجی فائدہ نہیں لیتا۔ ذاتی مفاد کا تصور اور معنی اجتماعی سیاسی جدوجہد کے تناظر میں متعین ہوتا ہے۔ یعنی خانگی تعلقات ہوں یا جنسی یا معاشی روابط، جب تک فریقین کی حکمت عملی اپنے اپنے ثقافتی وتاریخی تناظر سے منسلک نہ ہو، سیاسی قرار نہیں پا سکتی اور یہی تناظر طاقت کا ذریعہ ہے۔

طاقت چونکہ ایک مادی شے ہے، اس لیے اسے جسم کے حوالے سے بھی معرض بحث میں لایا جاسکتا ہے۔ جسم پر طاقت (Power over body) اور جسم کی طاقت (Power of the body)۔ گویا طاقت کی دو بڑی صورتیں ہیں، ایک وہ جو جسم سے باہر ہے مگر ہمہ وقت جسم پر نگراں ہے اور دوسری وہ جو جسم کے اندر مستور ہے اور جو باہر کی طاقت کے خلاف اُٹھ کھڑے ہونے کے وسیع امکانات رکھتی ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ طاقت کی یہ دونوں صورتیں "ثقافتی" ہیں۔ بقول فوکو:

"Power realations have an immidiate hold upon (the body), they invest it, mask it, torture it, force it to carry out tasks, to perform ceremonies, to emit signs."(19)

یعنی طاقت جسم کو متعدد پیرایوں میں اپنے مصرف میں لاتی ہے۔ مختلف episte'me's میں جسم پر طاقت کے تسلط کے اسالیب مختلف ہوتے ہیں۔ پہلے طاقت باہر سے جسم کو کنٹرول کرتی تھی، مگر نئے زمانے میں یہ جسم کو اندر سے قابو میں لاتی ہے۔ پہلے جسمانی ایذائیں پہنچا کر، جسم کی قوتِ مزاحمت کو کچل کر اپنے بس میں کیا جاتا تھا اور جسم کی قوت کو مخصوص مقاصد کی تکمیل کے لیے بروئے کار لایا جاتا تھا۔ مگر اب طاقت کے اس وحشیانہ مظاہرے کی ضرورت باقی نہیں رہی۔ اس لیے نہیں کہ اب طاقت کے مقاصد اور مفادات بدل گئے ہیں بلکہ اس لیے کہ اب سائنس اور ٹیکنالوجی اور علوم کی غیر معمولی ترقی نے طاقت کے مقاصد کے حصول کے نئے پیرائے اور نئے اسالیب فراہم کردیے ہیں۔ چناں چہ اب جسم کو اندر سے زیادہ مؤثر طریقے سے کنٹرول کیا جاتا ہے۔ بالخصوص زبان اور نشانات کے ذریعے۔ یوں دیکھیں تو آج ہر طرف جو ڈسکورس کی نو بہ نو تحریری اور تقریری صورتیں رائج ہیں۔ سیاست، مذہب، فیشن، فلم، ادب اور اشتہارات سے لے کر فلسفیانہ موضوعات پر کتابوں تک، سب طاقت کے کھیل میں شریک ہیں۔ مگر ان سب نے غلبے کی خواہش اور اس خواہش کی تکمیل کی Strategies۔ کو 'صداقت پسندی' کی آڑ میں چھپایا ہوا ہے۔ دیکھا جائے تو Will to truth بھی دراصل ڈسکورس کی ایک اسٹریٹجی ہے۔ سوال یہ ہے کہ طاقت کا یہ کھیل ایک ناگزیر سماجی ضرورت ہے یا کھیل فقط سیاسی رخ کا حامل ہے؟ اور اگر یہ سیاسی رخ کا حامل ہے تو اس سے بچنے کی کوئی صورت ہے یا نہیں؟ فوکو کے مطابق چونکہ غلبے کی خواہش سے کوئی ڈسکورس آزاد نہیں ہے۔ لہٰذا اسے ڈسکورس کا اصل الاصول سمجھنا کچھ غلط نہیں ہے۔ گویا ہر ڈسکورس سیاسی رخ (یعنی وہ تاریخی و ثقافتی تناظر جس کی رو سے کسی انفرادی گروہی عمل کی معنویت قائم ہوتی ہے) کا حامل ہے اور ڈسکورس کی سماجی ناگزیریت سے تو انکار کیا ہی نہیں جا سکتا مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ ڈسکورس کی سیاسی جبریت کو بھی امر ناگزیر کی طرح قبول کرنا لازم ہے۔ اس جبریت سے بچنے کی صورت یہ ہے کہ ڈسکورس میں فعال شرکت کی جائے، ڈسکورس کی تہہ میں کارفرما حکمت عملیوں کو بے نقاب کیا جائے اور یوں ایک ڈسکورس کے مقابل دوسرا ڈسکورس قائم کیا جائے۔ طاقت کے مقابل طاقت۔

جسم اور طاقت کے رشتے کی دوسری صورت جسم کی طاقت ہے۔ یہ طاقت ارادہ اور خواہش (Will & Desire) سے عبارت ہے۔ کسی بھی دوسری طاقت کی طرح، ہر مقابل طاقت کی یہ مخالفت کرتی اور اس سے ٹکرا کر جانے پر مائل رہتی ہے۔ لہٰذا اسے سیاسی عمل میں شریک کیا جا سکتا ہے۔ یہاں فوکو ایک حد تک نطشے سے متاثر ہے۔ نطشے کی مقلد مغربی فکر طاقت سے مراد جسم کی حیاتیاتی طاقت لیتی ہے۔ مگر فوکو جسم کی

طاقت میں تو یقین رکھتا ہے مگر اسے جسم کی اپنی حیاتیاتی طاقت قرار نہیں دیتا۔ فوکو نے جنسیت (Sexuality) کے تجزیے سے ثابت کیا ہے کہ یہ طاقت حیاتیاتی نہیں، کلچرل ہے۔ اسے کلچرل ڈسکورس پیدا کرتا ہے اور یہ ڈسکورس اپنا معروض بھی خود پیدا کرتا ہے۔

"And the object thus created is sexuality or the idea of a cultural object that imposes itself upon bodies."(20)

فوکو کے نزدیک جسم کا حیاتیاتی تصور بھی ڈسکورس پیدا کردہ ہے۔ یہ تصور جنس کو افزائش کی جبلت سے منسلک کرتا ہے۔ اس جبلت کی تسکین ''جنسی نشاط'' سے ہوتی ہے۔ جو دراصل ایک بڑے مقصد ......بقائے نسل ......کی تکمیل کا انعام ہے۔ نفسیاتی ماہرین جنسی حظ کو تناؤ سے آزادی کے مترادف قرار دیتے ہیں۔ مگر فوکو کے خیال میں جسم کی طاقت نشاط کی طالب ہے۔ نشاط کی طلب (جو کلچرل تشکیل ہے) جنسی خواہش کو پیدا کرتی ہے اور یہ خواہش طبعی جسم کو استعمال میں لاتی ہے۔ اس طریق سے حاصل کی گئی نشاط محض حیوانی تسکین اور نوعِ انسانی کی بقا کے عمل سے مختلف اور بالاتر ہوتی ہے۔ یہ جسم کو مسلسل غیر متوازن، بے چین او متحرک رکھتی ہے، جسم کی تجسیمی شناخت اور استقرار (جو جنس کی حیوانی تسکین سے ممکن ہے) کے بجائے اسے برابر ایک متغیر کیفیت میں مبتلا رکھتی ہے۔ غور کریں تو فوکو کا جسم کا تصور اور دریدا کا دال کا تصور یکساں ہیں۔ مسلسل متغیر اور متحرک:

"What comes first for Foucault is not the solidity of the body but the power of the body as a force, just as what comes first for Derrida is not the signifier as an entity but the process of signification."(21)

پس جدید مفکرین کی جو فکر انسانی انا (ego) اور موضوع (Subject) کو بے دخل کرتی ہے وہ فوکو تک آتے آتے جسم کو بھی بے دخل کر دیتی ہے اور اسے ثقافتی ڈسکورس کے تابع قرار دے ڈالتی ہے۔

فوکو کے اپنے استدلال کے مطابق ہر ڈسکورس یا فکر اپنے عہد کی 'episte'me' مستنیر ہوتی ہے۔ لہٰذا فوکو کے نظریات بھی بیسویں صدی کی 'episte'me' کی پیداوار ہیں۔ فوکو نے وہی کچھ کہا ہے جو اس کے عہد کی مجموعی فکر نے اس سے کہلوایا ہے۔ فوکو کے نظریات کی قدر و قیمت کیا ہے؟ اس کا صحیح اندازہ تو ایک نئی episteme کے طلوع ہونے پر ہوگا، جو ایک ''غیر'' کی نظر اس پر ڈالے گی۔ تاہم یہ فکر ہمیں بیسویں صدی کے بعد از جدید فکری مزاج سے پوری طرح متعارف کراتی اور اس کے ضمن میں سوالات قائم کرنے کی تحریک دیتی ہے!

◆•◆•◆

حواشی

1. Hayden White, "Michel Foucault" in Structuralism and Science, edited by John Strurrock, Oxford, 1979, page:85-86.
2. IBID page: 82.
3. Richard Harland,Superstruturalism, London, Routledge, 1987, page: 101.
4. Marmie Hughes- warrington, Fifty Key Thinkers on History , London, Routledge, 2000 page: 95.
5. Richard Harland, Superstruturalism,page: 102.
6. Hayden White, "Michel Foucault" in structuralism and Science, page: 95.
7. Marmie Hughes - warrington, Fifty Key Thinkers on History, page: 95.
8. Will Durant, The Story of Philosophy, Washington, Square Press 1994, page: 297.
9. Richard Harland, Superstruturalism, page:111.
10. Jhon Dewy, Hegel (edited:Michel Inwood) London, Oxford Press 1985, page: 187.
11. Hayden White, "Michel Foucault" in Structuralism and Science, page: 100.
12. Richard Harland, Superstruturalism, page: 115.
13. Webster New World College Dictionary. USA, Macmillan, 1997, page: 392.
14. Martin Gray, A Dictionary of Literary Term, Singapore, Longman York Press 1994, page: 90.
15. IBID.
16. Michel Foucalt, Archaeology of Knowledge, Paris, 1989, page: 120.
17. Hayden White, "Michel Foucault" in Structuralism and Since, page: 120.

18. The Social Encyclopedia, edited by: Adam Kuper & Jessica Kuper, Islamabad, Sevices Book Club, page: 311.
19. Richard Harland, Superstruturalism, page: 156.
20. IBID page: 158.
21. IBID page: 161.

رولاں بارتھ/ترجمہ: سید امتیاز احمد

مصنف کی موت[o]

بالزاک نے اپنی کہانی ''ساراسین'' میں ایک ایسے مخنث کی ''منظر کشی'' کرتے ہوئے، جس نے عورت کا بھیس بدل رکھا ہے، یہ جملہ لکھا ہے:

> This woman was herself, with her sudden fears, her irrational whims, her instinctive worries, her impetuous boldness, her fussings and her delicious sensibility.

یہ کون بول رہا ہے؟ کیا یہ کہانی کا ہیرو ہے جو اس عورت کے پیچھے چھپے ہوئے مخنث سے لاعلم رہنا چاہتا ہے یا خود بالزاک یعنی وہ ''فرد'' ہے جو اپنے ذاتی تجربات کے نتیجے میں ایک نسائی فلسفہ رکھتا ہے یا یہ بالزاک بطور ''مصنف'' ہے جو نسائیت کے بارے میں ادبی نوعیت کے خیالات کا اظہار کر رہا ہے؟ یہ کائناتی حکمت کا اظہار ہے یا رومانی نفسیات کا؟ یہ ہم کبھی نہیں جان سکیں گے، کیوں کہ ''لکھنا'' دراصل ہر ''آواز'' ہر نقطۂ آغاز کا ختم کر دیا جانا ہے۔

''تحریر'' درحقیقت وہ مبہم، مخلوط اور زاویۂ مستقیم سے گریزاں وسعتِ مکانی ہے، جہاں ہمارا ''موضوع'' (Subject) غائب ہو جاتا ہے۔ یہ وہ منفیت ہے جہاں پر پہچان ختم ہو جاتی ہے اور اس منفیت کی ابتدا خود تحریر کرنے والے سے ہوتی ہے۔

یہ بات ہر شک وشبے سے بالاتر ہے کہ جب بھی کوئی حقیقت اس طرح بیان کی جاتی ہے کہ مقصد بہ راہ راست اس حقیقت کا بیان نہ ہو بلکہ اس طرح بیان کیا جائے کہ حقیقت اس عمل میں مفعول نہ رہے، اس کا لزوم فرض کر لیا جائے تو بالآخر علامت کے اپنے عمل کے علاوہ تمام تفاعلات سے باہر یہ علاحدگی وقوع پذیر ہوتی ہے۔ صدا اپنا مخرج کھو بیٹھتی ہے، مصنف اپنی موت کی طرف بڑھتا ہے..... تحریر کا آغاز ہوتا ہے۔

o David Lodge (ed), Modern Criticism and Theory, India, 1988

البتہ اس صورت حال کا احساس ہمیشہ یکساں نہیں رہا۔ نسلی، ثقافتی معاشروں میں بیانیے کی ذمہ داری کبھی کسی ''شخص'' کی نہیں ہوتی۔ بیان کرنے والے کی حیثیت ہمیشہ ایک کاہن، وسیلہ ابلاغ یا راوی کی رہی ہے، لہٰذا بیانیے کے فن پر اس کی مہارت اور اس مہارت کے مظاہرے کے لیے تو اسے تعریف کے قابل سمجھا جا سکتا ہے لیکن ''تخلیقی صلاحیت'' کے لیے نہیں۔

''مصنف'' ایک جدید تصور ہے۔ یہ ہمارے جدید معاشرے کی تخلیق ہے جو قرون وسطی میں ظاہر ہوا اور جس نے برطانوی فلسفہ تجربیت، فرانسیسی فلسفۂ عقلیت اور تحریک تجدد کے ''ذاتی ایمان'' کے ساتھ مل کر ''فرد کا وقار'' دریافت کیا یا ذرا بہتر طریقے سے کہا جائے تو ''شخص بطور انسان'' کی عزت اور وقار۔ لہٰذا منطقی طور پر یہ کہنا بالکل درست ہے کہ یہ فلسفہ ایجابیت اور سرمایہ دارانہ آئیڈیالوجی کا نچوڑ اور منتہائے کمال تھا کہ جس نے مصنف کی شخصیت کو اہم ترین مقام عطا کر دیا تھا۔

ادب کی تواریخ، مصنفین کی سوانح عمریوں، مکالموں اور ادبی رسائل میں مصنف کا اقتدار اب بھی قائم ہے اور اسی طرح ان ادیبوں کے شعور میں بھی، جو روزنامچوں اور یادداشتوں کے ذریعے اپنی شخصیت اور اپنے کام کو یکجا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ عام معاشروں میں ادب کا تصور شدت کے ساتھ مصنف مرکزیت کا شکار ہے یعنی اس کی شخصیت، اس کی زندگی، اس کی پسند ناپسند اور اس کے جذبات۔ تنقید کا بھی بیشتر حصہ اسی قسم کے مباحث پر مشتمل ہے کہ بادلیئر کا کام بحیثیت شخص اس کی ناکامی کا نتیجہ ہے۔ وان گوگ کا کام اس کی دیوانگی کا اور Tchaikcvsky کا کام اس کی بدچلنی کا۔ کسی ادب پارے کی وضاحت اسی مرد یا عورت کی شخصیت میں تلاش کی جاتی ہے جس نے اسے تخلیق کیا۔ جیسے بالآخر تو یہ، فکشن کی کم وبیش شفاف رمزیت کے واسطے سے ایک شخص واحد کی آواز ہے یعنی اس ''مصنف'' کی جو ہمارے اندر موجود ہے۔

اگرچہ مصنف کا اقتدار اب بھی قائم ودائم ہے۔ نئی تنقید[o] نے بالعموم اسے مستحکم کرنے کے علاوہ کچھ نہیں کیا، لیکن یہ بات بھی واضح ہے کہ بعض لکھنے والے اس اقتدار کو کمزور کرنے کی کوشش بہر حال کرتے رہے ہیں۔ فرانس میں ملارمے[oo] بلاشبہ وہ پہلا شخص تھا جس نے یہ پیش بینی کی اور اس ضرورت کو مکمل طور پر محسوس کیا کہ وہ مقام خود زبان کو ملنا چاہیے جو اس شخص کو مل گیا ہے جسے زبان کا مالک فرض کیا جاتا ہے۔ کیونکہ اس کے لیے اور ہمارے لیے بھی ''یہ مصنف'' نہیں بلکہ ''زبان'' ہے جو بولتی ہے۔

لکھنا، دراصل لازمی اور بدیہی طور پر ایک لاشخصی ذریعے سے (جسے حقیقت پسند ناول نگار کی تخریجی

o نئی تنقید سے رولاں بارت کی مراد بیسویں صدی کے تیسرے، چوتھے اور پانچویں عشرے میں سامنے آنے والی امریکی برطانوی تنقید نہیں بلکہ ساٹھ کی دہائی میں سامنے آنے والی فرانسیسی نئی تنقید (Nouvelle Critique) ہے۔ (مرتب)

oo سٹیفن ملارمے (۱۹۴۵ء-۱۸۷۱ء)، فرانسیسی علامتی شاعر۔

معروضیت کے ساتھ ہرگز گڈمڈ نہیں کیا جانا چاہیے) اس نقطے تک پہنچنا ہے جہاں ''میں'' نہیں بلکہ صرف زبان
ہی فاعل اور پیش کنندہ ہوتی ہے۔ ملارمے کی شعریات، تمام تر تحریر کے حق میں مصنف کو دبانے کی کوشش پر
مشتمل ہیں۔ (اور یہ جیسا کہ ہم دیکھیں گے، قاری کا مقام بحال کرنے کے لیے ہے)۔

والیری° نے جو انفرادی انا کی نفسیات کی بنا پر پیچیدگی کا شکار تھا، ملارمے کی تھیوری کو خاصا کمزور کر دیا
لیکن اپنے کلاسیکیت کے ذوق کے باعث اس کا رجحان بدیع و معانی کی طرف ہو جاتا ہے۔ اس نے کبھی ''مصنف'' کو
معرضِ سوال میں لانے اور اس کی تضحیک کرنے سے گریز نہیں کیا۔ اس نے لسانیات پر زور دیا۔ اس کا طریقہ کار
غیر یقینی ہے اور اپنی تمام نثری تحریروں میں وہ پوری شدت کے ساتھ ادب کی لازمی لفظی نوعیت پر اصرار کرتا نظر آتا
ہے اور اس کے مقابلے میں منشائے مصنف کی جانب کسی قسم کا رجوع اسے خالص توہم پرستی نظر آتی ہے۔

خود پراؤست اپنے ''تجزیوں'' کی بظاہر نفسیاتی نوعیت کے باوصف، مصنف اور اس کے کرداروں
کے مابین رشتے کو انتہائی نازک اور لطیف بناتے ہوئے بالکل دھندلا دینا چاہتا ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ
کہانی کو دیکھنے اور محسوس کرنے والے کی طرف سے بیان نہیں کرتا اور نہ ہی خود لکھنے والے کی طرف سے بلکہ یہ
کام اس کی طرف سے ہوتا ہے جو ''لکھے گا'' (ناول کا نوجوان کردار، لیکن وہ در حقیقت ہے کون؟ اس کی عمر کیا ہے
؟ وہ لکھنا چاہتا ہے لیکن لکھ نہیں سکتا اور جب بالآخر لکھنا اس کے لیے ممکن ہوتا ہے تو ناول کا اختتام ہو جاتا ہے۔)

پراؤست نے جدید ادب کو اس کا رزمیہ عطا کیا۔ ناول میں اپنی زندگی کو شامل کرنے (جیسا کہ
بالعموم ہوتا ہے) کے بجائے اس نے اساسی اور مکمل تقلیب کرتے ہوئے یہ کیا کہ خود اپنی زندگی کو ایک ایسی
تخلیق میں بدل دیا جس کے لیے معیار اور نمونہ اس کی کتاب تھی۔

لہٰذا اب ہمارے سامنے واضح ہوتا ہے کہ Charlus دراصل Montesquiou کی نقل نہیں ہے بلکہ
خود Montesquiou کی واقعاتی اور تاریخی حقیقت ایک ایسے ثانوی جزو سے زیادہ نہیں ہے جسے
Charlus سے اخذ کیا گیا ہے۔°°

بہ ہر کیف ہم جدیدیت کی اس ماقبل تاریخ سے آگے نہ جاتے ہوئے، سرریئلزم کی طرف آتے ہیں
جو زبان کو بلند ترین مقام تو عطا نہ کر سکی (کیونکہ زبان حرکت کا ایک نظام اور مقصد ہے جو رومانوی طور پر کوڈز کی
براہِ راست بغاوت ہے۔ مزید برآں، بذاتِ خود واہمے پر مبنی ہونے کے باوجود، یہ کوڈز ختم نہیں کیے

° پال والیری (۱۹۴۵ء۔۱۸۷۱ء) فرانسیسی شاعر اور نقاد۔

°° The Baron de Charlus، پراؤست کا ایک کردار ہے جس کے بارے میں خیال کیا جاتا ہے کہ وہ پراؤست کے دوست Count Robert de Montesquious کو سامنے رکھ کر لکھا گیا ہے۔ (مرتب)

جا سکتے، انھیں صرف آگے بڑھایا جا سکتا ہے) لیکن اس نے یہ ضرور کیا کہ معانی کے بارے میں
توقعات کی اچانک مایوسی (The Surrealist Jolt) کی مسلسل سفارش کرتے ہوئے، ہاتھ کو تیز ترین رفتار
سے لکھنے کی ذمہ داری عطا کرتے ہوئے، یہاں تک کہ خود دماغ بھی لاعلم رہ جائے (Automatic
Writing) اور متعدد لوگوں کے اکٹھے لکھنے کے اصول اور تجربے کو تسلیم کرتے ہوئے اس نے مصنف کے تصور
کے ساتھ وابستہ تقدیس کو ختم کرنے میں اپنا کردار ادا کیا ہے۔

ادب کو ایک طرف رکھتے ہوئے (ایسے امتیازات یوں بھی غیر موثر ہوتے جا رہے ہیں) لسانیات
نے ''مصنف'' کے خاتمے کے لیے ایک قابل قدر تجزیاتی طریقہ فراہم کر دیا ہے۔ لسانیات نے ہمیں یہ بتایا کہ
''بیان ہونا''، مکمل طور پر ایک ''خالی'' عمل ہے اور یہ اسی طرح اپنے وظائف بہترین طریقے سے ادا کرتا ہے
یعنی اسے کسی ''بیان کرنے والے شخص'' کے ذریعے ''پُر کرنے'' کی ضرورت نہیں ہوتی۔ لسانیاتی تناظر میں
مصنف کی حیثیت ایک واقعے سے زیادہ نہیں ہوتی، جس طرح ''میں'' کی حیثیت ''میں'' کا لفظ کہنے کے واقعے
سے مختلف نہیں ہوتی۔ زبان محض ''موضوع'' کو جانتی ہے، کسی ''شخص'' کو نہیں اور یہ موضوع، جو اس بیان سے
باہر، خالی ہوتا ہے جو اس کا تعین کرتا ہے، زبان کو ''یکجا رکھنے'' کے لیے کافی ہوتا ہے یا بہ الفاظ دیگر زبان کو کلیتاً
استعمال کر لینے کے لیے کافی ہوتا ہے۔

مصنف کی موقوفی (یا بریخت کے حوالے سے بات کی جائے تو اس کا حقیقی گریز، مصنف کا ادبی
سٹیج کے آخری سرے سے ایک مجسمے کی مانند غائب ہوتے چلے جانا) محض ایک تاریخی حقیقت یا تحریر کرنے کا
عمل نہیں ہے، یہ تو جدید متن کی مکمل قلب ماہیت ہے (یا یوں کہہ لیجیے کہ متن اب کچھ اس طرح لکھا اور پڑھا
جاتا ہے کہ اس کی کسی سطح پر بھی مصنف موجود نہیں ہوتا) عارضی ہونا ایک مختلف چیز ہے۔ مصنف کا جب اعتبار
کیا جاتا ہے تو اسے اس کی کتاب کے ماضی کے طور پر متصور کیا جاتا ہے۔ کتاب اور مصنف خود بخود ایک ہی لکیر
پر کھڑے ہو جاتے ہیں جو ''ماقبل'' اور ''مابعد'' میں تقسیم ہوتی ہے۔ مصنف کے بارے میں یہ خیال کیا جاتا ہے
کہ وہ کتاب کی پرورش کرتا ہے جس سے مراد یہ ہوتی ہے کہ وہ کتاب سے پہلے موجود ہوتا ہے، وہ اس کے لیے
سوچتا ہے، اس کے لیے دکھ برداشت کرتا ہے اسی کے لیے زندہ رہتا ہے۔ مصنف اپنی تخلیق کے ساتھ ساتھ
تقدم کا ایسا ہی رشتہ رکھتا ہے جیسے باپ اپنے بیٹے کے ساتھ۔

اس کے بالکل برعکس جدید متن کا خالق اس کے ساتھ ہی پیدا ہوتا ہے۔ اس کا وجود کوئی ایسے شے
نہیں جسے تحریر پر سبقت یا تقدم حاصل ہو۔ وہ کتاب کے ساتھ کسی طرح کی توثیقی موضوعیت نہیں رکھتا۔ بیان
کیے جانے کے وقت کے علاوہ کوئی وقت نہیں ہے۔ ہر متن ہمیشہ ''یہاں'' اور ''ابھی'' لکھا جاتا ہے۔ حقیقت یہ
ہے (یا اس کے ماحصل کے طور پر سامنے آتی ہے) کہ اب تحریر تدوین، علامتی نمائندگی یا تصویر کشی کرنے کے

عمل سے مخصوص نہیں رہی، (جیسا کہ کلاسکس کا کہنا ہے) بلکہ اس کا منصب وہی ہے جسے ماہرین لسانیات،
فلسفۂ آکسفورڈ کے حوالے Performative کہتے ہیں۔ یہ ایک نادر لفظی فارم ہے (جو واحد متکلم اور زمانہ حال
سے ہی خاص ہے) جس کے بیانیے میں کوئی مافیہ نہیں ہوتا (یا کوئی اور قضیہ نہیں ہوتا) سوائے اس عمل کے جس
کے ذریعے بیان کیا جارہا ہے۔ ایسے ہی جیسے بادشاہ کہتے ہیں۔ ''ہم حکم دیتے ہیں......'' یا جیسے قدیم شعرا کہا
کرتے تھے: "I Sing....."۔ جدید لکھنے والا، مصنف کو دفنانے کے بعد یہ نہیں سمجھ سکتا (جیسا کہ اس کے قابل رحم
متقدمین باور کرتے تھے) کہ اس کا ہاتھ اس کے خیالات اور جذبات پر گرفت کے لیے نہایت سست ہے اور یہ
کہ نتیجتاً اور مجبوراً اسے اس تاخیر پر زور دینا چاہیے اور لامتناہی طور پر فارم کو سنوارنا چاہیے۔
اس کے بالکل برعکس اس کا ہاتھ کسی بھی آواز سے الگ ہے جو کہ رقیمے (نہ کہ اظہار) کی خالص
اشارت پر منحصر ہوتا ہے۔ یہ ایک ایسے میدان کا سراغ لگاتا ہے جس کی کوئی ابتدا نہیں یا کم از کم خود زبان کے
علاوہ کوئی ابتدا نہیں۔
زبان جو مسلسل ہر ابتدا کو معرضِ سوال میں لاتی چلی جاتی ہے۔
اب ہم جانتے ہیں کہ متن، الفاظ کی ایسی سطر نہیں ہوتی جو کسی واحد الٰہیاتی معانی (یعنی مصنف/
خالق کے پیغام) کا اظہار کرتی ہو بلکہ یہ ایک کثیر الجہات خلا ہے جس کے اندر کئی طرح کی تحریریں، جن میں سے
کوئی بھی تخلیقی نہیں ہوتی، یکجان بھی ہوتی ہیں اور متصادم بھی۔ متن کلچر کے بے شمار مراکز سے اخذ کردہ اقتباسات
کا مجموعہ ہے۔ ازلی ناقلوں Bouvard اور Pecucher کی طرح [0] جو بیک وقت ارفع بھی ہیں اور مضحکہ خیز
بھی، ان کی یہ عمیق مضحکہ خیزی ہی تحریر میں موجود سچائی کی نشاندہی کرتی ہے۔ مصنف محض اس اشارے کی نقل
ہی کرسکتا ہے جو ہمیشہ پہلے سے موجود ہوتی ہے، وہ تخلیقی نہیں ہوتا۔
مصنف کے پاس بس یہی اختیار ہے کہ وہ مختلف تحریروں کو ملا جلا سکتا ہے اور ایک کا ردّ دوسری کی
مدد سے کرسکتا ہے، لیکن اس طرح کہ کبھی بھی کسی ایک پر کلی انحصار نہیں کرتا۔ مصنف اگر اپنا اظہار کرنا چاہے تو
اسے کم از کم یہ علم ضرور ہونا چاہیے کہ اپنے اندر موجود جس چیز کو وہ سامنے لانا چاہتا ہے۔ وہ ایک بنی بنائی لغت
کے علاوہ کچھ نہیں۔ اس لغت کے الفاظ کی وضاحت دوسرے الفاظ کے ذریعے ہی ممکن ہے اور یہ سلسلہ لامتناہی
ہے۔ اسی چیز کا مثالی تجربہ نوجوان Thomas de Quincey [00] کو ہوا تھا۔ وہ یونانی زبان پر اس قدر عبور رکھتا
تھا کہ جدید ترین خیالات اور تصورات کو اس مردہ زبان میں ترجمہ کرنے کی خاطر اس نے اپنے لیے ایک قابل
اعتبار لغت تیار کیا (جیسا کہ بادلیئر ہمیں Paradis Artificiels میں بتاتا ہے) جو خالص ادبی تصورات کی

0 گستاؤ فلابیر کے ناول Bouvard and Pecucher کے مرکزی کردار

00 تھامس ڈی کوئنسی (۱۸۵۹ء۔۱۷۸۵ء)، انگریز مضمون نگار

برداشت سے کہیں زیادہ جامع اور پیچیدہ ہے۔ مصنف کی جگہ لینے کے بعد "لکھنے والے" کے پاس نہ جذبات
ہوتے ہیں اور نہ ہی مزاجی کیفیات، احساسات یا تاثرات، بلکہ وہ ایک وسیع لغت سے ایک ایسی تحریر اخذ کرتا
ہے جس کی کوئی انتہا نہیں ہوتی۔ زندگی سوائے کتاب کی نقل کرنے کے، کچھ بھی نہیں کرتی اور کتاب خود کیا ہے؟
نشانات کا مجموعہ، ایک نقل جو گم ہوگئی ہے، یا لامتناہی التوا میں پڑگئی ہے۔

مصنف کی عدم موجودگی میں کسی بھی متن میں واحد اور مطلق معانی کی تلاش کارلا حاصل ہے۔ کسی
متن کو مصنف عطا کرنا، اس متن کی تحدید کے مترادف ہے۔ یہ گویا اس متن کو مطلق معانی عطا کرتا ہے۔ یہ
تصور، تنقید کے لیے بہت کارآمد ہے۔ کیوں کہ اس طرح تنقید تحریر کی تہ میں مصنف (یا اس کے مادی عناصر
معاشرہ، تاریخ، نفسیات اور آزادی) کی دریافت کا کام اپنے ذمے لیتی ہے۔ اور جب مصنف دریافت ہوجاتا
ہے تو گویا تحریر کی وضاحت ہوجاتی ہے اور نقاد فتح یاب ہوجاتا ہے۔ لہٰذا نہ تو یہ حقیقت تعجب انگیز ہے کہ مصنف
کا اقتدار اصل میں نقاد کا اقتدار ہے اور نہ ہی یہ حقیقت اچنبھا پیدا کرتی ہے کہ مصنف کے ساتھ آج کل تنقید
(خواہ وہ نئی تنقید ہی کیوں نہ ہو) کی بنیادیں بھی کھوکھلی ہوتی چلی جارہی ہیں۔ متن کی قرأت کا مقصد تحریروں کی
کثرت میں ہر چیز کو الجھاؤ سے نکالنا ہے نہ کہ اس کے معانی بیان کرنا۔

ساخت کے ہر نکتے اور ہر سطح تک جایا جاسکتا ہے، دوڑا جاسکتا ہے (Like the thread of a
stocking) لیکن اس سطح کے نیچے کچھ بھی نہیں ہوتا۔ تحریر کی سپیس میں چیزوں کے مقامات یا درجات مقرر کیے
جاسکتے ہیں، اس سپیس کو چیرا نہیں جاسکتا۔ تحریر مسلسل معانی کو فرض کرتی رہتی ہے اور یوں معانی مسلسل تحریر سے
خارج ہوتے رہتے ہیں اور یوں معانی کی بے دخلی کا ایک منظم عمل جاری رہتا ہے۔

بعینہٖ اسی طرح ادب (جسے اب تحریر کہنا مناسب ہوگا) متن کو (اور بطور متن دنیا کو) کوئی راز، یا
حتمی معانی تفویض نہیں کرتا اور یوں متن کو آزادی دلاتا ہے۔ اس عمل کو لاالٰہیاتی سرگرمی کہا جاسکتا ہے۔ یہ ایک
انتہائی انقلابی عمل ہے، کیوں کہ معانی کے معین ہونے سے انکار بالآخر خدا اور اس کے مادی مظاہر یعنی
استدلال، سائنس اور قوانین کے انکار پر منتج ہوتا ہے۔

چلیے بالزاک کے جملے کی طرف لوٹتے ہیں، یہ کوئی بھی نہیں یعنی کوئی ''شخص'' نہیں جو بول رہا
ہے۔ اس کا منبع، اس کی صدا یا قرأت میں ہے، اس کا اصل مقام لکھنے میں نہیں ہے۔

ہم ایک اور زیادہ مناسب مثال پیش کرتے ہیں جو بات کو واضح کردے گی۔ J.P.Vernant نے
اپنی حالیہ تحقیقات میں واضح کیا ہے کہ یونانی المیے کی نوعیت اپنی ترکیب کے لحاظ سے مبہم ہے۔ اس کے متن ذو
معنی الفاظ سے بنے گئے ہیں۔ جنھیں ہر کردار یک طرفہ طور پر سمجھتا ہے (یہ مستقل غلط فہمی ہی دراصل ''المیہ''
ہے) لیکن بہرحال ایک شخص ایسا بھی ہے جو ہر لفظ کو اس کے دہرے معانی کے ساتھ سمجھتا ہے اور جو اپنے

معروضیت کے ساتھ ہرگز گڈمڈ نہیں کیا جانا چاہیے) اس نقطے تک پہنچنا ہے جہاں ''میں''، نہیں بلکہ صرف زبان ہی فاعل اور پیش کنندہ ہوتی ہے۔ ملارمے کی شعریات، تمام تر تحریر کے حق میں مصنف کو دبانے کی کوشش پر مشتمل ہیں۔ (اور یہ جیسا کہ ہم دیکھیں گے، قاری کا مقام بحال کرنے کے لیے ہے)۔
والیری° نے جو انفرادی انا کی نفسیات کی بنا پر پیچیدگی کا شکار تھا، ملارمے کی تھیوری کو خاصا کمزور کر دیا لیکن اپنے کلاسیکیت کے ذوق کے باعث اس کا رجحان بدیع و معانی کی طرف ہو جاتا ہے۔ اس نے کبھی ''مصنف'' کو معرضِ سوال میں لانے اور اس کی تضحیک کرنے سے گریز نہیں کیا۔ اس نے لسانیات پر زور دیا۔ اس کا طریقہ کار غیر یقینی ہے اور اپنی تمام نثری تحریروں میں وہ پوری شدت کے ساتھ ادب کی لازمی لفظی نوعیت پر اصرار کرتا نظر آتا ہے اور اس کے مقابلے میں منشائے مصنف کی جانب کسی قسم کا رجوع اسے خالص توہم پرستی نظر آتی ہے۔
خود پراؤست اپنے ''تجزیوں'' کی بظاہر نفسیاتی نوعیت کے باوصف، مصنف اور اس کے کرداروں کے مابین رشتے کو انتہائی نازک اور لطیف بناتے ہوئے بالکل دھندلا دینا چاہتا ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ کہانی کو دیکھنے اور محسوس کرنے والے کی طرف سے بیان نہیں کرتا اور نہ ہی خود لکھنے والے کی طرف سے بلکہ یہ کام اس کی طرف سے ہوتا ہے جو ''لکھے گا'' (ناول کا نوجوان کردار، لیکن وہ درحقیقت ہے کون؟ اس کی عمر کیا ہے؟ وہ لکھنا چاہتا ہے لیکن لکھ نہیں سکتا اور جب بالآخر لکھنا اس کے لیے ممکن ہوتا ہے تو ناول کا اختتام ہو جاتا ہے۔)
پراؤست نے جدید ادب کو اس کا رزمیہ عطا کیا۔ ناول میں اپنی زندگی کو شامل کرنے (جیسا کہ بالعموم ہوتا ہے) کے بجائے اس نے اساسی اور مکمل تقلیب کرتے ہوئے یہ کیا کہ خود اپنی زندگی کو ایک ایسی تخلیق میں بدل دیا جس کے لیے معیار اور نمونہ اس کی کتاب تھی۔
لہٰذا اب ہمارے سامنے واضح ہوتا ہے کہ Charlus دراصل Montesquiou کی نقل نہیں ہے بلکہ خود Montesquiou کی واقعاتی اور تاریخی حقیقت ایک ایسے ثانوی جزو سے زیادہ نہیں ہے جسے Charlus سے اخذ کیا گیا ہے۔°°
بہرکیف ہم جدیدیت کی اس ماقبل تاریخ سے آگے نہ جاتے ہوئے، سرریئلزم کی طرف آتے ہیں جو زبان کو بلند ترین مقام تو عطا نہ کرسکی (کیونکہ زبان حرکت کا ایک نظام اور مقصد ہے جو رومانوی طور پر کوڈز کی براہ راست بغاوت ہے۔ مزید برآں، بذاتِ خود واہمے پر مبنی ہونے کے باوجود، یہ کوڈز ختم نہیں کیے

° پال والیری (۱۹۴۵ء۔۱۸۷۱ء) فرانسیسی شاعر اور نقاد۔

°° The Baron de Charlus، پراؤست کا ایک کردار ہے جس کے بارے میں خیال کیا جاتا ہے کہ وہ پراؤست کے دوست Count Robert de Montesquious کو سامنے رکھ کر لکھا گیا ہے۔ (مرتب)

جا سکتے، انھیں صرف آگے بڑھایا جا سکتا ہے) لیکن اس نے یہ ضرور کیا کہ معانی کے بارے میں توقعات کی اچانک مایوسی (The Surrealist Jolt) کی مسلسل سفارش کرتے ہوئے، ہاتھ کو تیز ترین رفتار سے لکھنے کی ذمہ داری عطا کرتے ہوئے، یہاں تک کہ خود دماغ بھی لاعلم رہ جائے (Automatic Writing) اور متعدد لوگوں کے اکٹھے لکھنے کے اصول اور تجربے کو تسلیم کرتے ہوئے اس نے مصنف کے تصور کے ساتھ وابستہ تقدیس کو ختم کرنے میں اپنا کردار ادا کیا ہے۔

ادب کو ایک طرف رکھتے ہوئے (ایسے امتیازات یوں بھی غیر موثر ہوتے جا رہے ہیں) لسانیات نے ''مصنف'' کے خاتمے کے لیے ایک قابل قدر تجزیاتی طریقہ فراہم کر دیا ہے۔ لسانیات نے ہمیں یہ بتایا کہ ''بیان ہونا''، مکمل طور پر ایک ''خالی'' عمل ہے اور یہ اسی طرح اپنے وظائف بہترین طریقے سے ادا کرتا ہے یعنی اسے کسی ''بیان کرنے والے شخص'' کے ذریعے ''پُر کرنے'' کی ضرورت نہیں ہوتی۔ لسانیاتی تناظر میں مصنف کی حیثیت ایک واقعے سے زیادہ نہیں ہوتی، جس طرح ''میں'' کی حیثیت ''میں'' کا لفظ کہنے کے واقعے سے مختلف نہیں ہوتی۔ زبان محض ''موضوع'' کو جانتی ہے، کسی ''شخص'' کو نہیں اور یہ موضوع، جو اس بیان سے باہر، خالی ہوتا ہے جو اس کا تعین کرتا ہے، زبان کو ''یکجا رکھنے'' کے لیے کافی ہوتا ہے یا بہ الفاظ دیگر زبان کو کلیتاً استعمال کر لینے کے لیے کافی ہوتا ہے۔

مصنف کی موقوفی (یا بریخت کے حوالے سے بات کی جائے تو اس کا حقیقی گریز، مصنف کا ادبی سٹیج کے آخری سرے سے ایک مجسمے کی مانند غائب ہوتے چلے جانا) محض ایک تاریخی حقیقت یا تحریر کرنے کا عمل نہیں ہے، یہ تو جدید متن کی مکمل قلب ماہیت ہے (یا یوں کہہ لیجیے کہ متن اب کچھ اس طرح لکھا اور پڑھا جاتا ہے کہ اس کی کسی سطح پر بھی مصنف موجود نہیں ہوتا) عارضی ہونا ایک مختلف چیز ہے۔ مصنف کا جب اعتبار کیا جاتا ہے تو اسے اس کی کتاب کے ماضی کے طور پر متصور کیا جاتا ہے۔ کتاب اور مصنف خود بخود ایک ہی لکیر پر کھڑے ہو جاتے ہیں جو ''ماقبل'' اور ''مابعد'' میں تقسیم ہوتی ہے۔ مصنف کے بارے میں یہ خیال کیا جاتا ہے کہ وہ کتاب کی پرورش کرتا ہے جس سے مراد یہ ہوتی ہے کہ وہ کتاب سے پہلے موجود ہوتا ہے، وہ اس کے لیے سوچتا ہے، اس کے لیے دکھ برداشت کرتا ہے اسی کے لیے زندہ رہتا ہے۔ مصنف اپنی تخلیق کے ساتھ ساتھ تقدم کا ایسا ہی رشتہ رکھتا ہے جیسے باپ اپنے بیٹے کے ساتھ۔

اس کے بالکل برعکس جدید متن کا خالق اس کے ساتھ ہی پیدا ہوتا ہے۔ اس کا وجود کوئی ایسے شے نہیں جسے تحریر پر سبقت یا تقدم حاصل ہو۔ وہ کتاب کے ساتھ کسی طرح کی توثیقی موضوعیت نہیں رکھتا۔ بیان کیے جانے کے وقت کے علاوہ کوئی وقت نہیں ہے۔ ہر متن ہمیشہ ''یہاں'' اور ''ابھی'' لکھا جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے (یا اس کے ماحصل کے طور پر سامنے آتی ہے) کہ اب تحریر تدوین، علامتی نمائندگی یا تصویر کشی کرنے کے

عمل سے مخصوص نہیں رہی، (جیسا کہ کلاسکس کا کہنا ہے) بلکہ اس کا منصب وہی ہے جسے ماہرین لسانیات، فلسفہ آکسفورڈ کے حوالے Performative کہتے ہیں۔ یہ ایک نادر لفظی فارم ہے (جو واحد متکلم اور زمانہ حال سے ہی خاص ہے) جس کے بیانیے میں کوئی مافیہ نہیں ہوتا (یا کوئی اور قضیہ نہیں ہوتا) سوائے اس عمل کے جس کے ذریعے بیان کیا جارہا ہے۔ ایسے ہی جیسے بادشاہ کہتے ہیں۔ ''ہم حکم دیتے ہیں ......'' یا جیسے قدیم شعرا کہا کرتے تھے "I Sing......"۔ جدید لکھنے والا، مصنف کو دفنانے کے بعد یہ نہیں سمجھ سکتا (جیسا کہ اس کے قابل رحم متقدمین باور کرتے تھے) کہ اس کا ہاتھ اس کے خیالات اور جذبات پر گرفت کے لیے نہایت سست ہے اور یہ کہ نتیجتاً اور مجبوراً اسے اس تاخیر پر زور دینا چاہیے اور لامتناہی طور پر فارم کو سنوارنا چاہیے۔ اس کے بالکل برعکس اس کا ہاتھ کسی بھی آواز سے الگ ہے جو کہ رقیمے (نہ کہ اظہار) کی خالص اشارت پر منحصر ہوتا ہے۔ یہ ایک ایسے میدان کا سراغ لگاتا ہے جس کی کوئی ابتدا نہیں یا کم از کم خود زبان کے علاوہ کوئی ابتدا نہیں۔ زبان جو مسلسل ہر ابتدا کو معرضِ سوال میں لاتی چلی جاتی ہے۔

اب ہم جانتے ہیں کہ متن، الفاظ کی ایسی سطر نہیں ہوتی جو کسی واحد الٰہیاتی معانی (یعنی مصنف / خالق کے پیغام) کا اظہار کرتی ہو بلکہ یہ ایک کثیر الجہات خلا ہے جس کے اندر کئی طرح کی تحریریں، جن میں سے کوئی بھی تخلیقی نہیں ہوتی، یکجان بھی ہوتی ہیں اور متصادم بھی۔ متن کلچر کے بے شمار مراکز سے اخذ کردہ اقتباسات کا مجموعہ ہے۔ ازلی ناقلوں Bouvard اور Pecucher کی طرح [o] جو بیک وقت ارفع بھی ہیں اور مضحکہ خیز بھی، ان کی یہ عمیق مضحکہ خیزی ہی تحریر میں موجود سچائی کی نشاندہی کرتی ہے۔ مصنف محض اس اشارے کی نقل ہی کرسکتا ہے جو ہمیشہ پہلے سے موجود ہوتی ہے، وہ تخلیقی نہیں ہوتا۔

مصنف کے پاس بس یہی اختیار ہے کہ وہ مختلف تحریروں کو ملا جلا سکتا ہے اور ایک کارڈ دوسری کی مدد سے کرسکتا ہے، لیکن اس طرح کہ کبھی بھی کسی ایک پر کلی انحصار نہیں کرتا۔ مصنف اگر اپنا اظہار کرنا چاہے تو اسے کم از کم یہ علم ضرور ہونا چاہیے کہ اپنے اندر موجود جس چیز کو وہ سامنے لانا چاہتا ہے۔ وہ ایک بنی بنائی لغت کے علاوہ کچھ نہیں۔ اس لغت کے الفاظ کی وضاحت دوسرے الفاظ کے ذریعے ہی ممکن ہے اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے۔ اسی چیز کا مثالی تجربہ نوجوان Thomas de Quincey [oo] کو ہوا تھا۔ وہ یونانی زبان پر اس قدر عبور رکھتا تھا کہ جدید ترین خیالات اور تصورات کو اس مردہ زبان میں ترجمہ کرنے کی خاطر اس نے اپنے لیے ایک قابل اعتبار لغت تیار کیا (جیسا کہ بادلیئر ہمیں Paradis Artificiels میں بتاتا ہے) جو خالص ادبی تصورات کی

o گستاؤ فلابیر کے ناول Bouvard and Pecucher کے مرکزی کردار

oo تھامس ڈی کوئنسی (۱۸۵۹ء۔۱۷۸۵ء)، انگریز مضمون نگار

برداشت سے کہیں زیادہ جامع اور پیچیدہ ہے۔ مصنف کی جگہ لینے کے بعد ''لکھنے والے'' کے پاس نہ جذبات ہوتے ہیں اور نہ ہی مزاجی کیفیات، احساسات یا تاثرات، بلکہ وہ ایک وسیع لغت سے ایک ایسی تحریر اخذ کرتا ہے جس کی کوئی انتہا نہیں ہوتی۔ زندگی سوائے کتاب کی نقل کرنے کے، کچھ بھی نہیں کرتی اور کتاب خود کیا ہے؟ نشانات کا مجموعہ، ایک نقل جو گم ہوگئی ہے، یا لامتناہی التوا میں پڑگئی ہے۔

مصنف کی عدم موجودگی میں کسی بھی متن میں واحد اور مطلق معانی کی تلاش کارلا حاصل ہے۔ کسی متن کو مصنف عطا کرنا، اس متن کی تحدید کے مترادف ہے۔ یہ گویا اس متن کو مطلق معانی عطا کرتا ہے۔ یہ تصور، تنقید کے لیے بہت کارآمد ہے۔ کیوں کہ اس طرح تنقید تحریر کی تہ میں مصنف (یا اس کے مادی عناصر معاشرہ، تاریخ، نفسیات اور آزادی) کی دریافت کا کام اپنے ذمے لیتی ہے۔ اور جب مصنف دریافت ہوجاتا ہے تو گویا تحریر کی وضاحت ہوجاتی ہے اور نقاد فتح یاب ہوجاتا ہے۔ لہٰذا نہ تو یہ حقیقت تعجب انگیز ہے کہ مصنف کا اقتدار اصل میں نقاد کا اقتدار ہے اور نہ ہی یہ حقیقت اچنبھا پیدا کرتی ہے کہ مصنف کے ساتھ آج کل تنقید (خواہ وہ نئی تنقید ہی کیوں نہ ہو) کی بنیادیں بھی کھوکھلی ہوتی چلی جارہی ہیں۔ متن کی قرأت کا مقصد تحریروں کی کثرت میں ہر چیز کو الجھاؤ سے نکالنا ہے نہ کہ اس کے معانی بیان کرنا۔

ساخت کے ہر نکتے اور ہر سطح تک جایا جاسکتا ہے، دوڑا جاسکتا ہے (Like the thread of a stocking) لیکن اس سطح کے نیچے کچھ بھی نہیں ہوتا۔ تحریر کی سپیس میں چیزوں کے مقامات یا درجات مقرر کیے جاسکتے ہیں، اس سپیس کو چیرا نہیں جاسکتا۔ تحریر مسلسل معانی کو فرض کرتی رہتی ہے اور یوں معانی مسلسل تحریر سے خارج ہوتے رہتے ہیں اور یوں معانی کی بے دخلی کا ایک منظم عمل جاری رہتا ہے۔

بعینہٖ اسی طرح ادب (جسے اب تحریر کہنا مناسب ہوگا) متن کو (اور بطور متن دنیا کو) کوئی راز، یا حتمی معانی تفویض نہیں کرتا اور یوں متن کو آزادی دلاتا ہے۔ اس عمل کو لاالٰہیاتی سرگرمی کہا جاسکتا ہے۔ یہ ایک انتہائی انقلابی عمل ہے، کیوں کہ معانی کے معین ہونے سے انکار بالآخر خدا اور اس کے مادی مظاہر یعنی استدلال، سائنس اور قوانین کے انکار پر منتج ہوتا ہے۔

چلیے بالزاک کے جملے کی طرف لوٹتے ہیں، یہ کوئی بھی نہیں یعنی کوئی ''شخص''، نہیں جو بول رہا ہے۔ اس کا منبع، اس کی صدا یا قرأت میں ہے، اس کا اصل مقام لکھنے میں نہیں ہے۔

ہم ایک اور زیادہ مناسب مثال پیش کرتے ہیں جو بات کو واضح کردے گی۔ J.P.Vernant نے اپنی حالیہ تحقیقات میں واضح کیا ہے کہ یونانی المیے کی نوعیت اپنی ترکیب کے لحاظ سے مبہم ہے۔ اس کے متن ذو معنی الفاظ سے بنے گئے ہیں۔ جنھیں ہر کردار یک طرفہ طور پر سمجھتا ہے (یہ مستقل غلط فہمی ہی دراصل ''المیہ'' ہے) لیکن بہرحال ایک شخص ایسا بھی ہے جو ہر لفظ کو اس کے دہرے معانی کے ساتھ سمجھتا ہے اور جو اپنے

سامنے یا بولنے والے کرداروں کے بہرے پن کو بھی سمجھتا ہے اور یہی شخص دراصل قاری (یا سامع) ہے اور
یوں تحریر اپنے کامل وجود کے ساتھ منکشف ہوتی ہے۔ متن متعدد تحریروں کا مجموعہ ہوتا ہے، یہ تحریریں مختلف
ثقافتوں سے اخذ ہوتی ہے اور مکالمے، پیروڈی اور تقابل کے باہمی رشتوں میں داخل ہوتے ہیں، لیکن ایک
مقام ایسا ہے جہاں یہ تمام تر کثرت مرتکز ہوتی ہے اور وہ مقام ''قاری'' ہے، مصنف نہیں جیسا کہ پہلے خیال کیا
جاتا تھا۔

قاری ہی وہ مقام ہے جہاں وہ تمام تر اقتباسات، جن سے کوئی تحریر بنتی ہے، بغیر کسی ضیاع کے کندہ
ہوتے ہیں۔ کسی متن کی وحدت اس کے آغاز میں نہیں بلکہ اس کی منزل میں ہوتی ہے، لیکن یہ منزل بھی شخصی
نہیں ہوسکتی۔ قاری کی کوئی تاریخ، سوانح یا نفسیات نہیں ہوتی۔ قاری تو بس ''کوئی شخص'' ہے، جہاں متن میں
بکھرے ہوئے تمام اجزا ایک مرکز پر جمع ہوتے ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ نئی تحریروں کو اس ہیومنزم کے نام پر رد کرنا تحقیر آمیز ہے جو منافقانہ طور پر قاری کے
حقوق کی چیمپین بن گئی ہے۔ کلاسیکی تنقید نے کبھی قاری کی جانب توجہ نہیں دی۔ اس کے لیے ادب میں واحد
ہستی مصنف ہی کی ہے، اب ہم ایک ''اچھے معاشرے'' کی طنزیہ الزام تراشی کے ہاتھوں مزید بیوقوف نہ بننے کا
آغاز کر رہے ہیں۔ یہ کام اس چیز کے حق میں جاتا ہے، جسے درحقیقت معاشرہ الگ تھلگ کرتا ہے، نظرانداز
کرتا ہے، کچلتا ہے اور تباہ کرتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ تحریر کے مستقبل کو بچانے کے لیے مفروضوں سے جان
چھڑانا ضروری ہے۔

قاری کی پیدائش مصنف کی موت کی قیمت پر ہونی چاہیے۔

main line

♦•♦•♦

اس سے اچھا ترجمہ جناب قاسم یعقوب صاحب نے کیا ہے

احمد سہیل

ردّ نو آبادیاتی تنقید°

پس نو آبادیاتی تنقید (Decolonialist Criticism) کے علم برداروں نے مغربی سامراج کے پنجے سے آزاد ہونے والے ممالک کے ادب پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ خاص کر ہندوستان کی آزادی کے بعد آنے والی ادبی تنقید کو اس رجحان سے متعارف کروایا۔ ساٹھ کی دہائی میں ایشیا اور افریقہ کے کئی ممالک استعماراتی قوتوں سے آزادی حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے۔ اس عالمی سیاسی تناظر کے زیر اثر نو آبادیاتی تنقید نے تیسری دنیا کے مزاحمتی، احتجاجی تناظر میں بھی اپنی فکری اور تنقیدی حصہ داری کا احساس دلوایا۔ ان رجحانات کے ڈانڈے مابعد جدیدیت اور ردّ تشکیل کے ادبی اور لسانی نظریوں سے بھی ملائے گئے۔ پس نو آبادتی تنقید میں یقیناً مشرق اور مغرب کے امتیازات، تعصبات، تشدد، سفاکی کی عمیق آگہی موجود تھی۔ اس میں ماضی کے ستم، انسان کے ہاتھوں انسان کے استحصال کا ادراک اس قدر حاوی تھا کہ اپنی مقامی شناخت کی تلاش میں پسماندہ، ترقی پذیر اور تیسری دنیا کا ادب بھٹک گیا اور ان اقدار کو تلاش کرنے لگا جو مغرب کی اقدار اور روایت کی دین تھیں۔ یہ رویہ سراسر واہماتی عینیت پسندی کے زمرے میں آتا تھا۔ لہٰذا انھیں سابقہ مغربی اور بدیسی آقاؤں کی فکری گرفت سے چھٹکارا نہ مل سکا۔

یہ کہا جاسکتا ہے کہ ردّ نو آبادیاتی تنقید نے نسبتاً ایک ایسے وسیع تناظر کو جنم دیا جو پہلے نہیں تھا۔ یہ نظریہ ابھی بھرپور طور پر ابھر کے سامنے نہیں آسکا کیونکہ نئے آزاد ہونے والے ممالک اسی پرانے خول میں بند ہیں۔ نو آبادیاتی نظام سے آزادی کے بعد چاہے وہ ہندوستان ہو یا الجزائر، سوڈان ہو یا انڈونیشیا، تقریباً ادب وفن پر سابقہ سامراجی اثرات قائم رہے کیونکہ نو آبادیاتی نظام کی جڑیں مکمل طور پر نہیں کاٹی گئی تھیں۔ لہٰذا ان ممالک کے فکری افق پر منافقت، سودے بازی اور نعرے بازی کی قوتیں کچھ ایسی حاوی رہیں کہ نو آبادیاتی نظام سے چھٹکارا پانا ان کے لیے مشکل ہوگیا۔ فرد ہو یا حکومت، ایک طبقہ ہو یا ایک معاشرہ، ہر مقام پر سمجھوتے

° سہ ماہی تسطیر، لاہور، جنوری تا مارچ، ۱۹۹۸ء

کیے گئے اور یوں نوآبادیاتی ادب و فکر میں التباس کی دھند پھیلی۔ یوں نوآبادیاتی تنقید میں انھی پرانے نظریوں اور دانش سے رہنمائی حاصل کی گئی اور کوئی آئیڈیالوجی راسخ نہ ہو سکی۔ تقریباً سبھی چھوٹے بڑے سابقہ غلام ممالک کسی واضح فکری قدر کو نہ اپنا سکے اور نہ ہی کوئی مستحکم نظام ان کے حصے میں آیا۔ وہی دو ممالک جو ایک ہی نوآبادیاتی شکنجے سے آزاد ہوئے ایک دوسرے کے دشمن ٹھہرے۔ جن خوابوں کو پانے کے لیے سامراجی نظام سے ٹکر لی گئی بعد میں وہ سب ہی مفادات، زرپرستی اور اقتدار پسندی کی نذر ہو گئے۔ فرد سے فرد کا قلبی رشتہ کٹ گیا۔ فکری اور عمرانیاتی آدرش بکھر بکھر کر ریزہ ریزہ ہو گئے تو فرد کو اپنے پھیکے اور کھوکھلے نظریات اور رجحانات کا احساس ہوا۔ یہ احساس قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں جابجا ملتا ہے۔ خاص کر ان کے ناول ''چاندنی بیگم'' میں ہندوستان کی آزادی کے بعد دو ملکوں کی تہذیبی، سیاسی، معاشی پامالی کی نوحہ گری ہے، جن میں نوآبادیاتی نظام سے آزادی کے بعد نئے اقتدار کی ترجیحات عوام کی ترجیحات سے مختلف تھیں۔ فرد مجہول اور نفسیاتی مریض بن کے رہ گیا۔ نیم جاگیردارانہ نظام، سیاسی، قانون، صحافت، نئے سرمایہ دارانہ نظام (چھوٹے شو بزنس، پاپولر ذرائع ابلاغ سستے اور سطحی تفریحی پروگراموں سے فرد ہی کا نہیں بلکہ معاشرے کی بنیادی اکائی ''خاندان'' کا سکون تباہ و برباد ہو گیا۔ نوآبادیاتی نظام کے بطن سے پیدا ہونے والے استحصالی نظام کو خوش آمدید کہنے پر مجبور ہو گیا۔ اسی طرح خدیجہ مستور کے ناول ''آنگن'' میں خاندانی اکائی کا تتر بتر ہو جانا اور زریں اصولوں کو بالائے طاق رکھ کر حالات سے معاشی اور معاشرتی مفاہمت کر لینا ظاہر ہوتا ہے۔ شوکت صدیقی کے ناول ''خدا کی بستی'' میں ہجرت کے حوالے سے نئی تبدیلی کی اذیت ناکی ملتی ہے، جس کے پس منظر میں سامراجی رجحان کا حاوی محرک نمایاں ہے، جہاں فرد کے آدرش ٹوٹ پھوٹ گئے اور کوئی نظریہ حیات نہ ابھر سکا۔ عبداللہ حسین کے ناول ''نادار لوگ'' میں پاکستانی حوالے سے فرد کی باطنی سچائی کو اجاگر کرتے ہوئے معاشی منفعت پسندی کو نظرانداز کیا گیا۔ آٹھویں دہائی میں تیسری دنیا کے سابقہ نوآبادیاتی ممالک کی ادبیات میں نہ نوآبادیاتی تناظر کو محسوس کیا گیا۔ خاص کر اردو کے جدیدیت پسند رجحان میں فرد کی جو ٹوٹ پھوٹ ہوئی اور قنوطی سیاق میں جو کچھ لکھا گیا وہ انحطاط ذات تو تھا ہی مگر اصل میں اس کے پس منظر میں رد نوآبادیاتی نظریہ لاشعور میں چھپا ہوا تھا۔

انہدام سوویت روس، انقلاب ایران، سقوطِ مشرقی پاکستان اور دیگر عالمی تبدیلیوں نے رد نوآبادیاتی تنقید کی راہیں متعین کیں۔ ایک جاپانی شاعر کیو کروڈا (Kio-Kuroda) نے کچھ سال قبل ایک نظم ''ہنگرین کتبہ'' لکھی۔ اس طویل نظم میں رد نوآبادیاتی رجحان کو شناخت کیا جا سکتا ہے۔

''میں کل ضرور لکھوں گا
ہنگری کے متعلق ایک نظم

لوکاشی کون ہے
جسے پھانسی دی گئی
ناگے کہاں ہے
جسے ہم بھلا چکے ہیں
جیسے میں گمشدہ ہوں''

ہنگری میں روس کے نوآبادیاتی تسلط کے خلاف بغاوت کے حوالے سے اس نظم کو دیکھیں تو رد نوآبادیاتی رجحان کے عناصر کی کارکردگی کا اس میں صریحاً بیان نظر آتا ہے۔ خاص کر ۱۹۷۰ء کے بعد تیسری دنیا کی فکری بساط پر نوآبادیاتی پس منظر میں نئے تاریخی تناظر اور عقل پسندی کے مہروں کو اپنایا گیا۔ یہاں یہ کہنا ضروری ہے کہ ایک نوآبادیاتی مصنوعی آئیڈیالوجی، قدامت پسندی اور اقتدار پسندی کے رجحان نے علم و ادب کا کس صفائی سے استحصال کیا۔ یوں نوآبادیاتی فکر میں بغاوت کا شور شرابا بہت تھا، جس سے فکر جذباتی اور سطحی ہو گئی اور سیاسی اور گروہی اہداف کو پا لینے کے لیے اسے استعمال کیا گیا۔ مثلاً پاکستان میں جب بھی مارشل لا لگا تو بظاہر تو مزاحمتی شعرا کی ایک فوج ابھر کے سامنے آئی لیکن چونکہ ان کے پاس نظریاتی قوت اور دانش کی کمی تھی، اس لیے ان کے تمام جذبات مثل حباب ثابت ہوئے اور ان کی شاعری افادیت پسندی اور شو بزنس سے آگے نہ بڑھ سکی۔ آئرلینڈ کے شاعر ولیم بٹلر ییٹس (William Butler Yeats) کو جدید انگریزی ادبیات کے مخاطبے (ڈسکورس) میں اس سبب امتیاز و مقام حاصل ہے کہ انھوں نے یورپ کے بانی ماڈرن ازم کے باطن میں پوشیدہ نوآبادیاتی رویوں کا سراغ لگایا۔ ییٹس نے آئرلینڈ کی روایت، تاریخ اور سیاسی سیاق میں اس بات کا شدت سے احساس دلوایا کہ اس کڑے وقت میں قوم پرست آئرلینڈ تکالیف کا شکار ہے۔ انگریزی شعرا اور ادبا آئرلینڈ کے سلسلے میں نوآبادیاتی ذہنیت کا اظہار کر رہے ہیں، کیونکہ آئرلینڈ کی ثقافت و ادب مغربی جدیدیت سے قطعاً مختلف ہے۔ ییٹس کو آئرلینڈ کے قومی شعرا میں شمار کیا جاتا ہے جو کہ سامراج دشمن ہیں۔ انگریزی ثقافت کا حاوی عنصر آئرلینڈ پر نوآبادیاتی پنجے کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔ آئرلینڈ کی ثقافتی خودمختاری کا خواب اصل میں رد نوآبادیاتی رجحان ہے۔ آئرلینڈ کی تاریخ مسخ کی گئی ہے۔ ییٹس کا خیال ہے کہ رد نوآبادیاتی مزاج کے سبب آئرلینڈ کی تاریخ کے موضوعات کو نظرانداز کیا گیا ہے۔ ان کی نظم ''ماہی گیر'' (Fisherman) رد نوآبادیاتی تجربے کا احساس اظہار ہے۔

''یہ طویل ہے میری ابتدا سے
آنکھوں تک پکارتا ہوں
یہ نیک اور سادہ آدمی

میں تمام دن چہرے میں دیکھتا ہوں
کیا میں امید کروں
کہ اپنی نسل پر لکھوں
اور حقیقت(۱)''

ایڈورڈ ولیم سعید نے لکھا ہے کہ ییٹس (Yeats) کی شاعری نے نوآبادیاتی رویوں کو دریافت کیا ہے۔ ایڈورڈ سعید کے بقول انگریزی زبان پر آئر لینڈ کے اس شاعر کی شعری فطانت کا ادراک نہ ہو سکا (یا انھیں دانستہ طور پر نظر انداز کیا گیا) کیونکہ آئر لینڈ پر انگریزی ثقافت، ادب اور یورپ کی جدیدیت کی یلغار ہمیشہ سے ہوتی رہی ہے۔ ییٹس نے آئر لینڈ کے ساحلوں پر برطانوی سامراج کی ریشہ دوانیوں کو محسوس کیا۔ وہ اپنی شاعری میں اپنے تجربات کے حوالے سے سامراج شکن رویوں کو جگہ دیتے ہیں۔ ردنوآبادیاتی وساطت سے ایڈورڈ سعید مصر، ترکی، سیلون (سری لنکا) انڈونیشیا، چین اور ہندوستان کی مثالیں دیتے ہیں اور ادبی اور ثقافتی حوالوں سے تیسری دنیا کے ان ممالک میں ردنوآبادیاتی رجحانات کا پتہ لگاتے ہیں۔ (۲)

یورپ میں چند لکھنے والے ایسے بھی ملتے ہیں جنھوں نے اپنی تخلیقات میں ردنوآبادیاتی رویوں کو جگہ دی۔ ان میں سب سے نمایاں نام فرانسیسی ڈراما نگار ژان ژینے (Jean Genet) کا ہے۔ ان کے ڈرامے ''دی بلیک'' (The Black) میں سیاہ فام طوائف نوآبادیاتی نظام کے کارندوں کو یکے بعد دیگرے موت کے گھاٹ اتار دیتی ہے۔ دیکھنے میں یہ نسلی نوعیت کا احتجاجی ڈراما ہے لیکن اصل میں ژان ژینے نے اس کھیل میں مغرب کے نوآبادیاتی نظام کے رد کو ابھارا ہے۔

برٹرینڈ رسل (Bertrand Russell) جنھیں فلسفہ اور ریاضی کے میدان میں شہرت حاصل ہے، وہ مغرب کی گوری تہذیب کے نشاۃ ثانیہ کے اس حد تک خواہاں ہیں کہ ان کی فکر نوآبادیاتی رنگ میں ڈھل جاتی ہے۔ یہ وہی برٹرینڈ رسل ہیں جنھوں نے ژاں پال سارتر کی رفاقت میں ویٹ نام کی جنگ کے دوران امریکہ کے نوآبادیاتی اور سامراجی عزائم کا پردہ چاک کرتے ہوئے امریکہ پر کھلی عدالت میں مقدمہ چلایا اور امریکہ کو جنگی مجرم قرار دیا۔ اسی طرح انگلستان کے افادیت پسند فلسفی جان اسٹیورٹ مل (Mills) کے نظریات میں ہندوستان سے نفرت آسمان کو چھوتی ہے۔ برصغیر میں انگریزوں کے نوآبادیاتی نظام نے اخلاقی، مذہبی اور نسلی برتری کی بنیاد پر ہندوستان کے روایتی معاشرے پر بآسانی تسلط قائم کر لیا۔ انگریز کو بھی علم تھا کہ انھیں ہندوستان میں خوش آمدید نہیں کہا گیا بلکہ کمزور معاشرتی اور سیاسی ڈھانچے اور داخلی خلفشار اور بحران کا فائدہ اٹھا کر انھوں نے ہندوستان میں اپنی نوآبادیات قائم کیں اور انھیں یہ خام خیالی تھی کہ اعلیٰ اصولوں، اخلاقی اور تہذیبی اوصاف کے سبب ''سونے کی چڑیا'' ان کے ہاتھ لگی ہے۔ ایک انگریز جان لارنس جو ۱۸۵۷ء میں

پنجاب میں متعین تھا، اس نے اپنے ایک بیان میں کہا تھا ''ہم یہاں لوگوں کی مرضی یا ان کے انتخاب سے نہیں آئے ہیں، بلکہ ہم اپنی اخلاقی برتری، حالات کی موافقت اور مشیت ایزدی کے تحت اقتدار میں آئے ہیں۔ یہی وہ چارٹر ہے جس کی بنیاد پر ہم ہندوستان میں حکومت کر رہے ہیں۔'' (۳)

البرٹ کامیو (Camus) نے بظاہر الجزائر کی آزادی کے نغمے گائے ہوں مگر وہ فرانسیسی نوآبادیات سے الجزائر کو آزاد ہوتا دیکھنا نہیں چاہتے تھے اور کسی صورت میں بھی الجزائر (جو ان کی جنم بھومی بھی تھی) کو خود مختار ملک کا رتبہ دینے کے حق میں نہ تھے۔ وہ ہر طور سے فرانسیسی نوآبادیاتی نظام کو برقرار رکھنا چاہتے تھے اور اس نظام کے تحفظ کے بھی خواہاں تھے۔ ٹی ایس ایلیٹ (T.S Eliot) عیسوی شریعت کو رائج کرنے کے متمنی تھے۔ انھوں نے ''ویسٹ لینڈ'' میں روحانیت اور قنوطیت کا ڈراما رچا کر مغربی ثقافت اور مغربیت رائج کرنے کا عندیہ دیا اور جدیدیت کی آڑ میں مغرب کی نوآبادیاتی توسیع پسندی اور سامراج پرستی کا خواب دیکھا۔ دریدا (Derrida) نے دبے الفاظ میں ردنوآبادیاتی تصورات کو اپنی تحریروں میں جگہ دی۔ دریدا مغربی مابعد الطبیعیات کو ''گوری اساطیر'' سے تعبیر کرتے ہیں جو ان کی نظر میں مغربی ثقافت کا جبر ہے۔ دریدا کے ان خیالات نے نئے نقادوں کو مزید سوچنے پر اکسایا۔ باختن کے Dialogis گرامسکی (Garmsci) کے مماثلتی تصور، فوکو کا قوت اور آگہی کا تصور اصل میں نوآبادیات شکن تصورات ہیں۔ ان افکار نے مغرب کے آون گارڈ اہرام یا ماڈل کی کوتاہ شعوری کا احساس دلوایا۔ ایڈورڈ سعید نے اپنی کتاب Orientalism میں چار ہزار سال کے تاریخی تناظر میں پس نوآبادیاتی تنقید کے حوالے سے فلسطین سے سیاسی فکری رفاقت کا احساس دلوایا۔ (۴)

دوسری جنگ عظیم کے ہیرو جنرل منٹگمری جو نوآبادیاتی تسلط پسندی کے حامی تھے، اسی شدت سے وہ نوآبادیاتی خطوں میں عیسائیت کے احیا کے خواہشمند بھی رہے۔ انھوں نے مغرب کی برتری کو کمزور نوآبادیات اور نئے آزاد ہونے والے سابقہ نوآبادیاتی ممالک پر ٹھونسنے کے لیے ''ناٹو، سیٹو، سینٹو جیسے سامراجی دفاعی معاہدات کی منصوبہ بندی کی۔ اس صورت حال کو بھانپ کر الفریڈ سیووے (Alferad Sauvy) کے تیسری دنیا کے نظریے کو ابھارا گیا۔ پھر غیر وابستہ ممالک کی تحریک چلی۔ یہ سب رویے اور رجحانات ردنوآبادیات کے سلسلے میں ہی تھے جس سے تیسری دنیا کے ممالک دوچار تھے۔ لاطینی امریکہ میں ردنوآبادیاتی رجحان اب خاصا پرانا ہو چکا ہے۔ نوآبادیات کا فکری احساس خاصا حساس ہی نہیں بلکہ اس کا اظہار لاطینی امریکہ اور امریکہ کے ''چکانو ادب'' (Chicano Literature) میں نمایاں طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے، جو اصل میں یورپی نسل کے امریکی باشندوں کے سامراجی رویوں کے سبب وجود میں آیا۔ میکسیکو نے ۱۸۲۱ء میں اسپین سے آزادی حاصل کرنے کے بعد میکسیکو کے شمالی صوبہ جات پر مشتمل Aztlan کے نام سے ایک ریاست ری پبلک آف میکسیکو

میں شامل کردی تھی۔اس تسلط کے خلاف ۱۸۴۸ء تک خاصی مزاحمت کی گئی لیکن کوئی نتیجہ برآمد نہ ہوا۔ابھی اس نو آبادیاتی تسلط سے نجات حاصل نہ ہو پائی تھی کہ امریکہ نے اپنی نو آبادیات کو بڑھانے کے لیے جنوبی سرحدوں کی جانب ریلوے لائن بچھانا چاہی۔لہٰذا ۱۹۱۰ء سے ۱۹۲۰ء تک میکسیکو کے مقامی باشندوں اور مغربی استعمار کے درمیان گھمسان کا رن پڑا،جس میں ملین کے قریب میکسیکو کے باشندے مارے گئے۔شکست کے بعد ٹیکسس،نیو میکسیکو،ایرے زونا،کیلیفورنیا اور آری گن) (آدھا) کو بندوق کے زور پر ریاست ہائے متحدہ امریکا کا حصہ قرار دے دیا گیا اور بڑی صفائی سے مقامی آبادی کو اقلیت میں تبدیل کردیا گیا۔لہٰذا آج بھی امریکہ کے چکانو ادب° اور بالخصوص شاعری میں Aztlan صوبے کا نو آبادیاتی ناسٹلجیائی احساس شدت کے ساتھ محسوس کیا جا سکتا ہے۔نو آبادیات کے ردّ میں معاشرتی اور سیاسی حوالے سے معاشرتی نمونوں (روٹی،مکھن ،لوبیا) کی علامتوں کی مدد سے نو آبادیاتی نظام کے خلاف احتجاج اور مزاحمت کی تصویر بھرپور طور پر سامنے آتی ہے۔

تم کچرا کھاتے ہو
تمھاری روٹی اور مکھن کے ساتھ
اور میں،میرا کھاتا ہوں،لوبیے کے ساتھ
اور ٹور ٹیلے°° کے ساتھ منہ مارتا ہوں۔

اسی طرح نوبل انعام یافتہ ناول نگاری گیبریل گارشیا مارکیز،اکتاوا پاز،البرٹو سپنوز (Espinosa) کی تحریروں میں ردِّ نو آبادیاتی احساس خاصا ترش ہے جو فکری سطح پر خاصا گہرا بھی ہے۔چلی کے شاعر پابلو نرودا نے ردِّ نو آبادیات کی وساطت سے اپنے خدشات کا اظہار کیا ہے۔خاص طور پر اس نے چلی کی داخلی نو آبادیات اور لاطینی امریکہ میں پھیلی ہوئی مغربی سامراج کی توسیع پسندی کو اپنی شاعری میں بیان کیا ہے۔

میکسیکو کے ناول نگار کارلوس فونتیس (Carlos Fuentes) نے اپنی تحریروں میں امریکی نو آبادیاتی ذہن کو بڑے دلچسپ انداز میں پیش کیا ہے۔ان کی ناول "The Old Gringo"°°° نے اس بات کا احساس دلوایا ہے کہ میکسیکو کے شمالی علاقوں میں امریکہ نے پروٹسٹنٹ مذہب اور سرمایہ دارانہ ثقافت کی آڑ میں نو آبادیات کو فروغ دیا جس کا سلسلہ جنوبی میڈی ٹیرینین (Mediterranean) تک جاتا ہے۔نو آبادیاتی سلسلے میں ریگن انتظامیہ نے نکاراگوا میں جو کچھ گل کھلائے وہ تاریخی تناظر میں پریشان کن ہیں۔فونتیس نے

° امریکا میں بسنے والے لاطینی امریکی نژاد باشندوں بالخصوص میکسیکو کے باشندوں کا ادب جو انگریزی زبان میں لکھا گیا۔

° روٹی (Tortilla)

°° لاطینی امریکہ بالخصوص میکسیکو میں امریکیوں کو طنزاً "گرینگو" کہتے ہیں۔

بل مائر (Bill Moyer) کو انٹرویو دیتے ہوئے کہا تھا کہ ۱۹۵۴ء میں گوئٹے مالا میں جو کچھ ہوا وہ سب امریکہ کی سامراجی قوت کے سبب ہوا۔لہٰذا لوگوں نے Vietnamization of Central America یا Central Americanization of Vietnam کا نام دیا (۵)۔یہ ڈراما تو ویت نام کے خونی ڈرامے سے ایک صدی پہلے لاطینی امریکہ میں کھیلا جا چکا تھا،جس کی سب سے بھاری قیمت میکسیکو کو ہی ادا کرنی پڑی۔آج تک یہ ملک خسارے در خسارے میں جا رہا ہے۔

خلاصہ کلام:

بیسوی صدی کی چالیسویں دہائی سے قبل نو آبادیاتی اصطلاحات معرضِ وجود میکسیکن میں نہیں آتی تھیں۔"سامراج" کو نو آبادیاتی معنوں میں لیا جاتا تھا۔۱۹۴۰ء کے بعد پس نو آبادیاتی رویہ تنقید میں عام ہوا۔پس نو آبادیاتی تنقید نو آبادیاتی تنقید سے کلی طور پر انحراف کرتی ہے لیکن ردِّ نو آبادیاتی تنقید کا مسلک جداگانہ ہے۔اپنے حسن کارکردگی میں یہ نو آبادیاتی تنقید کا ردّ ہوتے ہوئے بھی تعمیری (Constructive) کردار ادا کرتی ہے۔دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیں کہ ردِّ نو آبادیاتی تنقید نو آبادیاتی تنقید کا ردّ ہے لیکن یہ پس نو آبادیاتی تنقید کی توسیع ہے جو کہ مغربی اور اشتراکی سامراجیت سے اپنی برہمی کا اظہار کرتی ہے اور فرد اور گروہ کو اسے نو آبادیاتی تنقید مخاطبے (ڈسکورس) کے نئے مسائل اور قاریانہ مزاج و پس نو آبادیاتی سیاق میں پرکھتے ہوئے سب سے پہلے اقتدار کی عفریت سے نجات دلوانا چاہتی ہے کیونکہ یہی عنصر فکر و ادب کا کاغذی پیراہن ہوتا ہے۔اقتدار پسند طبقے کے رویوں اور رجحانات کا عمیق گہرائیوں سے مطالعہ کیے بغیر ردِّ نو آبادیاتی تنقید کا کوئی جواز نہیں۔یہی وجہ ہے کہ نو آبادیاتی تنقید خود میں منفی اقدار کی حامل نہیں۔

اب گروہوں،ممالک اور آئیڈیالوجی کی جنگ نہیں ہوتی،اس دور میں تمام جنگیں ثقافت کے مابین ہیں۔

ردِّ نو آبادیاتی تنقید،سامراجی قدروں اور نظریات کو ہی نشانِ ہدف نہیں بناتی بلکہ دیگر جمہوری معاشرتی اور سیاسی نظاموں میں چھپے ہوئے نو آبادیاتی اور سامراجی عناصر (عزائم) کو بھی شناخت کرلیتی ہے کیونکہ ان نظاموں میں فرد کی آزادی ایک دھوکہ ہے۔جب یہ نظام ہائے حیات مغرب سے سابقہ نو آبادیاتی خطوں میں برآمد کیے جاتے ہیں تو نراجیت اور آمریت کا روپ دھار لیتے ہیں۔

♦•◆•♦

حواشی

1. W.B Yeats, Collected Poems, New York: Macmillan,1959,P 146.
2. Said Edward W. Culture and Imperialism: New York: Alfred A Knopf, 1993, PP 220-238

3. Robert Cecil (Translation, Mubarik Ali) "Cultural Imperialism' Lahore: "Mah-e-Nao" July, 1986. P 23

4. Said Edward, Orientalism: New York: Pantheon.1978.

5. Moyers Bill, World of Ideas, New York: Doubleday,1989 PP 506-513 (Conversation wiht Carlos fuentes)

رامن سیلڈن، پیٹر وڈسن - ترجمہ: سید امتیاز احمد

مابعد نوآبادیات ــــ ایک تعارف°

مابعد نوآبادیاتی تنقید سے مراد ہے: ''نوآبادیاتی ڈسکورس کا مطالعہ'' لیکن مختلف مصنفین اور متنوع تحریروں کے اس مجموعے کو کوئی ایک نام دیتے ہوئے محتاط رہنا ضروری ہے، یا یوں کہیے کہ استثنائی امکانات بھی ذہن میں رکھنے چاہئیں۔ نوآبادیت اور شہنشاہیت کے سماجی پہلو کا مطالعہ اتنا ہی قدیم ہے جتنی ان نظام ہائے حکومت کے خلاف جدوجہد۔ اس نوع کی تحریریں استعمار کے خلاف اٹھنے والی ہر تحریک کا جزو لاینفک رہی ہیں۔ مثال کے طور پر ہندوستان میں ۱۹۴۷ء سے قبل ایسی تحریریں مقامی مفکرین اور دانشوروں کے ایجنڈے میں شامل تھیں۔ ان تحریروں نے ۱۹۵۰ء کے بعد تیسری دنیا میں اٹھنے والی متعدد تحریروں کا رخ بائیں بازو کی جانب موڑنے میں اہم کردار ادا کیا، جس کی نمایاں ترین مثال الجیریا میں سامنے آتی ہے۔

فرانز فینن کی فکر انگیز تخلیق The Wretched of the Earth (جس کا اردو ترجمہ ''افتادگانِ خاک'' کے نام سے شایع ہو چکا ہے) آج تک اس موضوع پر بنیادی متن کی حیثیت رکھتی ہے۔ ژاں پال سارتر کے ایک نہایت اہم دیباچے کے ساتھ یہ کتاب ۱۹۶۱ء میں شائع ہوئی۔

۱۹۸۰ء کی دہائی میں مابعد نوآبادیاتی تنقید سامنے آئی۔ اس نے ایک کام یہ کیا کہ ''دولت مشترکہ کا ادب'' جیسی نامعقول فکری درجہ بندی کو پس منظر میں دھکیل دیا۔ مابعد نوآبادیاتی تنقید کی پہچان لامرکزیت اور عدم تعین جیسے مسائل ہیں جو بصورت دیگر فلسفیانہ طور پر پس ساختیات اور خصوصاً ردِ تشکیل کے ساتھ وابستہ کیے جاتے ہیں۔

بنابریں مابعد نوآبادیاتی تنقید اور مابعد جدیدیت کے مسائل اور مباحث جزوی طور پر یکساں رہے ہیں، لیکن اس کے ساتھ ساتھ مابعد نوآبادیاتی تنقید کا ایک امتیازی پہلو یہ ہے کہ اس نے طاقت کے اس رشتے کے

O Raman Selden and Peter Widdowson, Contemporory Literary Theory, Great Britain, 1993.

آگاہی پیدا کی جو مغربی تہذیب اور تیسری دنیا کی تہذیبوں کے مابین موجود ہے اور جے
بارے میں بھی کہیے کہ زیادہ اہمیت نہیں دی۔
مابعد جدیدیت نے نظر انداز کیا یا یوں
مابعد جدیدیت تو مابعد جدیدیت سمیت مغربی اقدار، فکری روایات اور
ماہ بعد نوآبادیاتی تناظر میں دیکھا جائے
ادب ایک تفاخرانہ نسلی تقابل کے قصور وار نظر آئیں گے۔ ہوا یہ ہے کہ مغربی نظام ہائے فلسفہ (جو
ارسطو، ڈیکارٹ، کانٹ، مارکس، نطشے اور فرائیڈ وغیرہ کے خیالات سے اخذ کیے گئے ہیں) اور مغربی ادب
(جس کی نمائندگی ہومر، دانتے، فلابیر اور ایلیٹ وغیرہ کرتے ہیں) عالمی تہذیب و تمدن پر غالب آ گئے جس
کے نتیجے میں غیر مغربی روایات، سماجی اقدار اور طرزِ اظہار مغلوب ہو گئے یا پس منظر میں چلے گئے۔

ژاک دریدا کا کہنا یہ ہے کہ:

> ''مغربی مابعد الطبیعیات دراصل سفید مائتھالوجی ہے جو مغربی تہذیب ہی کی نمائندگی کرتی ہے۔ مغرب کا انسان خود اپنی مائتھالوجی یعنی ''ہند یورپی اساطیریات'' کو اپنی زبان میں اور اپنے ہی اخذ کردہ مفاہیم کے ساتھ بیان کرتا ہے لیکن اس کا اطلاق پوری کائنات پر کرنا چاہتا ہے اور توقع یہ رکھتا ہے کہ اس کا رویہ عین منطقی اور معقول قرار دیا جائے۔''

مابعد نوآبادیاتی نقادوں کے لیے ردِّ تشکیل کے وضع کردہ طریقہ ہائے کار نہایت مفید ثابت ہوئے ہیں۔ اسی طرح کچھ مفکرین کے خیالات بھی مابعد نوآبادیاتی اور نوآبادیت مخالفت مباحث کے حوالے سے اہم ثابت ہوئے ہیں۔ مثال کے طور پر باختین کے مکالمات Gramsci کا تصور اجارہ داری (Hegemony) اور اسی طرح طاقت اور علم کے بارے میں فوکو کے خیالات۔ یہ تمام تحریریں مابعد نوآبادیاتی فکر اور نوآبادیت کے خلاف پیش کیے جانے والے خیالات اور تحریروں پر بڑی حد تک اثر انداز ہوئی ہیں۔ اسی طرح مغربی عقلیت پسندی کی حکمت عملیوں اور ''تاریخی بیانیوں کو آفاقی صداقت کے طور پر پیش کرنے کے خلاف لیوتار کی مابعد جدید تنقید بھی خاص موثر ثابت ہوئی ہے۔

اس سلسلے میں ایک پیچیدگی اس طرح پیدا ہو جاتی ہے کہ متذکرہ بالا افکار کی اصل بھی بالعموم مغرب کی دانشورانہ روایت ہی سے جا ملتی ہے۔ مثال کے طور پر لیوتار کے معاملے کو لیجیے۔ ایک طرف تو وہ مطلق العنانیت کا سخت مخالف اور مہابیانیوں کے بارے میں متشکک ہے، لیکن دوسری طرف اس کے ان نظریات میں بھی ایک مطلق العنان جارحیت موجود ہے جس کی وجہ سے اس کے بارے میں بعض لوگوں کی رائے یہ ہے کہ اس کے ہاں وہی خودسری اور رعونت نظر آتی ہے جو مغرب کے بنیادی اور رجحان ساز نظریات کا خاصہ ہے۔ Linda Hutcheon نے ان معاملات کی وضاحت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس مقصد کے لیے

انھوں نے انفرادی مقاصد کو سیاسی ایجنڈے سے ممیز کیا ہے۔ مابعد جدید تنقید اور پس ساختیاتی تنقید کا ہدف مجموعی انسان مرکزیت کا فلسفہ ہے، جب کہ مابعد نوآبادیاتی تنقید کا زور شہنشاہیت اور نوآبادیت کے رد پر ہے۔ لنڈا کا کہنا یہ ہے کہ اوّل الذکر سے صرفِ نظر کر کے ہی مابعد نوآبادیاتی اور تانیثی تنقید کے لیے ممکن ہو سکے گا کہ نظر انداز ہونے والی موضوعیت کے بارے میں کوئی ڈسکورس شروع کر سکیں۔

لیکن یہاں مسئلہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ اس طرح آپ غیر مغربی معاشرے میں (اور تانیثیت کے معاملے خواتین کو) اس قسم کی موضوعیت اور انفرادی اور اجتماعی خود اختیاری کے لیے ایک مخصوص بیانیے کے حوالے کر دیتے ہیں جو کہ مغربی لبرل انسان مرکزیت کی خصوصیت ہے۔ اور اس طرح خطرہ یہ پیدا ہو جاتا ہے کہ نوآبادیاتی محکومین، مغرب کے نظریاتی تصورات کے بھی محکوم ہو جائیں اور نتیجتاً ان کی محکومی مزید پختہ ہو جائے۔ کیونکہ مغرب کے یہ نظریات تو پہلے ہی خود کو مرکزی اور اساسی نوعیت عطا کر چکے ہیں۔

یہی شرق شناسی کا تناظر ہے جس کا تجربہ اور وضاحت ایڈورڈ سعید نے اپنی ۱۹۷۸ء میں شائع ہونے والی کتاب شرق شناسی (Orientalism) میں کی ہے۔ ایڈورڈ سعید کے اثرات مابعد نوآبادیاتی تنقید پر اساسی نوعیت کے ہیں۔ اسے اس کام کے لیے ترغیب آزادیٔ فلسطین کے مقصد کے ساتھ شدید سیاسی وابستگی سے ملتی رہی۔ فوکو کا یہ ممتاز ترین امریکی شاگرد اس کی نطشیائی پس ساختیات میں دلچسپی رکھتا تھا، کیونکہ اس کی مدد سے وہ ڈسکورس کی تھیوری کا تعلق حقیقی سیاسی اور سماجی جدوجہد سے جوڑ سکتا تھا۔ مغربی ڈسکورس کو چیلنج کر کے ایڈورڈ سعید فوکو ہی کے نظریات کی منطق کا تتبع کرتا ہے یعنی کوئی بھی ڈسکورس ہر زمانے کے لیے معین نہیں ہے۔ یہ بیک وقت سبب بھی ہے اور نتیجہ بھی۔ یہ قوت کا استعمال بھی کرتی ہے، لیکن اپنی مخالفت بھی پیدا کر لیتی ہے۔

ایڈورڈ سعید:

ایڈورڈ سعید کا کہنا یہ ہے کہ شرق شناسی کے تین جزوی طور پر مشترک دائرہ ہائے کار ہیں۔ پہلی چیز تو مغرب اور ایشیا کے درمیان پچھلے چار ہزار سال سے موجود تہذیبی تعلقات کی تاریخ اور نوعیت ہے۔ دوسرا معاملہ ان علوم کا ہے جن کے ماہرین نے گزشتہ صدی کے آغاز سے مشرقی زبانوں اور تہذیبوں کے حوالے سے مہارت حاصل کرنا شروع کی۔ تیسرا مسئلہ ان پیش پا افتادہ نظریات و تصورات کا ہے جو مغرب میں مشرق کے بارے میں پائے جاتے ہیں۔ مغربی دانشوروں نے نسل در نسل کوشش کر کے ان تصورات کو عام کیا ہے جن کے مطابق مشرقی انسان سست، کاہل، ناقابلِ اعتبار اور غیر منطقی ہے۔ اسی طرح حالاتِ حاضرہ سے متعلق مباحث میں خصوصاً عرب مسلمان ممالک اور امریکا کے حوالے سے مباحث میں ان کا رویہ بھی اہمیت رکھتا ہے۔ شرق شناسی کا معاملہ یہ ہے کہ وہ مندرجہ بالا تمام مسائل کے حوالے سے ایک تہذیبی امتیاز کو ہمیشہ

پیش نظر رکھتی ہے جو کہ شرق (Oriental) اور غرب (Occident) کے درمیان موجود ہے۔ (ایڈورڈ سعید کا کہنا ہے کہ یہ امتیاز قدرتی کم اور ''تصوراتی جغرافیے'' کا زیادہ ہے)۔ یہ فکر اسی قدر سیاسی ہے جس قدر علمی۔ لہٰذا ایک نہایت اہم سوال یہ اٹھتا ہے کہ نقاد کا مقام کیا ہے؟ ایڈورڈ سعید ۱۹۸۶ء میں شائع ہونے والی اپنی کتاب (Orientalism Reconsidered) میں اس حوالے سے کہتے ہیں کہ ''ایک ایسی صورت حال میں جو سراسر سیاسی مسائل، سیاسی قوت اور سیاسی حکمت عملیوں سے عبارت ہے، کیا ایسے علوم کی گنجائش موجود ہے جو جبر و اکراہ سے پاک ہوں؟'' سعید زیر تجزیہ موضوع سے باہر کسی آزاد اور غیر جانبدار نقطے کے مفروضے کو ردّ کرتا ہے۔ مزید برآں سعید مغربی فلسفہ تواریخیت کے مفروضوں کو بھی ردّ کرتا ہے کیونکہ اس کے خیال میں مغرب خود کو خصوصی مراعات دیتے ہوئے تاریخ عالم کو اپنی مفروضہ ترقی یافتہ مغرب مرکزیت کے تناظر میں یکساں اور یک رُخی کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

ایڈورڈ سعید کے کام کا بیشتر انحصار گرامسکی کی مارکسیت، اڈورنو کی منفی جدلیات اور خصوصاً فوکو کے ڈسکورس کو طاقت قرار دینے کے نظریے پر ہے۔ ان نظریات کی مدد سے سعید نے یہ وضاحت کی ہے کہ ترقی یافتہ دنیا اور تیسری دنیا کے تعلقات کے ارتقا اور استقرار میں معاشرتی مظاہر کا کیا کردار ہے۔ وہ کہتا ہے کہ تجزیے کی تفہیم مکمل طور پر ردِّتشکیل اور مثالیت کے مخالف تناظر میں ہونی چاہیے۔ وہ لامرکزیتی تنقیدی وقوف اور بین العلومی مطالعات کی ضرورت پر زور دیتا ہے، جن کا مقصد استبدادی نظام کا خاتمہ اور اجتماعی آزادی کا حصول ہو، لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ ہمیں خبردار بھی کرتا ہے۔ اس مقصد کے حصول کی راہ میں ایک خطرہ یہ ہو سکتا ہے کہ نقاد جو غلبے کے خلاف ہے، وہ حدود کا تعین کرنے لگے اور کسی مخصوص جدوجہد اور مزاحمت ہی کو اپنا مطمحِ نظر قرار دے لے۔

نقاد کا مرتبہ و اعتبار کسی مخصوص نسلی یا صنفی شناخت کے اثبات یا طریقہ کار کے خالص ہونے میں نہیں بلکہ کہیں اور ہے۔ یہ ''کہیں اور'' کہاں ہے؟ یہی مابعد نوآبادیاتی تنقید کا بھی بنیادی سوال ہے اور نظریاتی تنقید کے کچھ دیگر مکاتب فکر کا بھی۔

سعید کی شرق شناسی پر اعتراضات اس حوالے سے کیے جاتے ہیں کہ ایک تو اس میں تھیوری کی کمی ہے اور دوسرے یہ کہ اس میں براہ راست انسانی اقدار کو مخاطب کیا گیا ہے۔ ان اعتراضات کا جواب سعید کی آخری تحریروں میں واضح طور پر موجود ردِّتشکیل کی بازگشت سے مل جاتا ہے، لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ ردِّتشکیل خود ان سیاسی اقدامات اور تبدیلیوں کے لیے اساس فراہم نہیں کرتی جن کی خواہش ایڈورڈ سعید رکھتے ہیں۔

اپنی کتاب ''دنیا متن اور نقاد'' (۱۹۸۳ء) میں سعید نے متن کی ارضیت کا جائزہ لیا ہے۔ سعید نے اس تصور کو مکمل طور پر ردّ کر دیا ہے کہ گفت گو ایک دنیاوی وجود رکھتی ہے، لیکن متن ارضیت سے ماورا ہے اور اس کا ایک مبہم، غیر واضح تصور نقاد کے ذہن میں ہی وجود رکھتا ہے۔ سعید کا کہنا یہ ہے کہ حالیہ تنقید ''تعبیر کی لامحدودیت'' پر ضرورت سے زیادہ زور دیتی ہے اور یوں متن اور حقیقت کے درمیان رابطہ ختم ہو جاتا ہے۔ آسکر وائلڈ کی مثال سے سعید یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ متن کو صورت واقعہ سے الگ کرنے کی کوشش لازماً ناکام ہو گئی۔ وائلڈ نے کوشش کی تھی کہ وہ اسلوب کی ایک مثالی دنیا تشکیل دے، جہاں تمام تر وجود ایک نکتہ آفریں جملے میں سما جائے، لیکن ہوا یہ کہ اس کی تحریروں نے بالآخر اسے حقیقی دنیا کے ساتھ مزاحم کر دیا۔ اس کا لکھا ہوا ایک خط اس کے خلاف مقدمے کے دوران بنیادی شہادت کے طور پر استعمال ہوا۔ سعید کے خیال میں متن ایک انتہائی حقیقی اور دنیاوی چیز ہے۔ متن کے استعمال اور اثرات کے ساتھ ملکیت، اختیار، قوت اور طاقت کے استعمال جیسے تصورات وابستہ ہیں۔

نقاد کے پاس کونسی قوت ہے؟ اس سوال کا جواب دیتے ہوئے ایڈورڈ سعید کہتے ہیں کہ ایک تنقیدی مضمون لکھتے ہوئے ہم متن اور قاری کے ساتھ بہت سے ممکنہ رشتوں میں سے کوئی ایک یا ایک سے زیادہ رشتہ قائم کرتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ہمارا مضمون قاری اور متن کے درمیان موجود ہو اور یہ بھی ممکن ہے کہ وہ ان دونوں میں سے کسی ایک کے ساتھ ہو۔ سعید نے مضمون کے حقیقی تاریخی تناظر کے بارے میں بھی ایک دلچسپ سوال اٹھایا ہے۔

''حقیقت'' کے لحاظ سے، ''حقیقت'' کے حوالے سے اور ''حقیقت'' میں مضمون میں کہی گئی بات کی قدر و قیمت کیا ہے؟ ''حقیقت'' جو غیر متنی تاریخی تواں داری اور وہ وجود ہے جو خود مضمون کے ساتھ ہی موجود ہے، کیونکہ پس ساختیاتی فکر تو تمام ''غیر متنی عناصر'' کو نظر انداز کر دیتی ہے، جبکہ سعید کے الفاظ حقیقت، غیر متنی موجودگی، اس فکر کے لیے ایک چیلنج ہیں۔ وہ تناظر کے حوالے سے اس سوال کو آگے بڑھاتا ہے اور ماضی کے متون کے بارے میں موجودہ تناظر میں لکھتا ہے۔ مثال کے طور پر سعید آسکر وائلڈ کے بارے میں موجود اور جاری بیانیے میں رہتے ہوئے ہی کچھ لکھ سکتا ہے، جو کہ غیر شخصی طور پر موجود ہی کی پیداوار ہے۔

سعید کوئی ایسا دعویٰ نہیں کرتا کہ جو کچھ وہ کہہ رہا ہے، اس کے لیے اس کے پاس اتھارٹی موجود ہے، لیکن اس کے باوجود وہ ایک طاقت ور ڈسکورس کا آغاز کرنے کی کوشش ضرور کرتا ہے۔ ایفرو، امریکی تنقید کے حوالے سے دیکھا جائے تو ایک بہت اہم نام ہنری گیٹس جونیئر کا ہے۔ اس کے مضامین کا مجموعہ Black Litrature & Litrary Theory جو ۱۹۸۴ء میں شائع ہوا، ایک رجحان ساز کتاب ثابت ہوا۔ بعد ازاں شائع ہونے والی کتابیں یہ ہیں۔

Figures in Black: Words, Signs & The Racial Self (۱۹۸۷ء)

The Signifying Monkey , A Theory of Afro-American Litrary Criticism (۱۹۸۸ء)

ان کتابوں میں اس نے ردِ تشکیل سے متاثر طریقہ کار کے ذریعے افریقی ادب کا تجزیہ ایک نئے
انداز میں کیا ہے۔اس نے ایک طرف تو باختین ،فوکو، لاکان ، دریدا اور بلوم کی بصیرت کو یکجا کیا ہے تو دوسری
طرف ''نسلی امتیاز'' کو بھی ان کے ساتھ وابستہ کر دیا ہے۔گیٹس سیاہ فام ادب کے کسی بھی تجزیے کی ناگزیر تقابلی
نوعیت کی جانب بھی توجہ دلاتا ہے کیونکہ یہ ادب بیک وقت مغربی اور فریقی پس منظر رکھنے کے سبب ایک خاص
طرح کی پیچیدگی پیدا کرتا ہے۔مزید برآں گیٹس سیاہ فام ادب کے متون میں استعمال ہونے والی زبان کا عمیق
مطالعہ کر کے افریقی اور ایفرو،امریکی زبانوں کی روایات کے تعلق کی نوعیت واضح کرتا ہے۔مثال کے طور پر The
Signifying Monkey میں وہ یہ دکھاتا ہے کہ مقامی روزمرہ اور ادبی زبان میں استعمال ہونے والے
استعارے کیا معنویت رکھتے ہیں۔اس نے ایک ایسا تنقیدی اسلوب وضع کرنے کی کوشش کی ہے جس کی مدد
سے سیاہ فارم ادب کی روایت کے اندر رہتے ہوئے اس کی آواز کو سنا اور سمجھا جا سکتا ہے۔

برطانوی تناظر میں دیکھا جائے ہومی بھابھا کا طریقہ کار سامنے آتا ہے۔ وہ اپنے تجزیوں میں
خاص طور پر ساختیاتی حربے بروئے کار لاتا ہے۔مثال کے طور پر فوکو دریدا اور جدید تحلیل نفسی کا طریقہ کار
استعمال کرتے ہوئے اس نے استعماری ممالک کے طے شدہ ایجنڈوں پر تیسری دنیا کے ردِ عمل کے اثرات کا
تجزیہ بھی کیا ہے۔اس کے مضامین کا مجموعہ Nation And Narration ۱۹۹۰ء میں شایع ہوا۔اس کتاب میں
اس نے معروف تنقیدی معیارات اور عظیم ناولوں میں قومی شناخت کی تعمیر، تجدید اور تخریب کے عمل کا مطالعہ کیا
ہے۔اس مطالعے کے دوران میں اس نے نئی اور پرانی عالمی طاقتوں یعنی برطانیہ، فرانس اور امریکا کو بھی پیش
نظر رکھا ہے اور دوسری طرف لاطینی امریکا، افریقہ اور ایشیا کو بھی اور اس طرح رنگ، نسل جنس اور معاشی تفاوت
کے ان پہلوؤں کو واضح کیا ہے جو اس بے ترتیب اور پیچیدہ صورت حال کو تشکیل دیتے ہیں۔

معاصر برطانوی قومی معاشرت کا مطالعہ پال گلرائے نے کیا ہے۔اس کی کتاب ۱۹۸۷ء میں سامنے
آئی جس کا نام ہے There Ain't No Black In the Union Jack

گایتری سپائی وک:

گایتری ایک اہم مابعد نوآبادیاتی نقاد ہیں۔ان کے کام میں ہمیں ردِ تشکیل کے وضع کردہ اصولوں
کی پابندی نظر آتی ہے، جس کی مدد سے انھوں نے اس موضوع کی مشکل سیاست کو واضح کیا ہے۔گایتری کی
اہمیت اس حوالے سے بھی ہے کہ وہ دریدا کی Of Grammatology کی مترجمہ اور اس پر ایک نہایت اہم
دیباچے کی مصنفہ ہیں۔ردِ تشکیل کی بے باک اور ناقابل انجذاب اخلاقیات کے علاوہ گایتری کی دلچسپی

مارکسیت اور تانیثیت سے بھی ہے۔ان کی سخت گیر، بلکہ غیر بنیاد پرستانہ اصطلاحات پابندی بذات خود بھی
بہت اہم ہے کیونکہ وہ مختلف نظریات کا ملغوبہ بنانے کے بجائے ان کی جداگانہ شناخت برقرار رکھتے
ہوئے، ایک دوسرے پر ان کے اثرات کا مطالعہ کرتی ہیں۔انھیں احساس ہے کہ وہ ذرا بے ربط معلوم ہوتی
ہیں۔انھیں ''تیسری دنیا کی خاتون'' سمجھا جاتا ہے۔لہٰذا کبھی تو اس حوالے سے انھیں کسی تقریب کے لیے
مناسب مہمان سمجھا جاتا ہے، کبھی ایک نمایاں امریکی پروفیسر کے طور پر ان کا تعارف ہوتا ہے۔کبھی درمیانے
طبقے کی ایک بنگالی تارک وطن کے طور پر اور کبھی امریکی تعلیمی نظام میں غیر معمولی کامیابی کی مثال کے طور پر۔لہٰذا
انھیں سوانحی، پیشہ ورانہ یا نظریاتی لحاظ سے آسانی سے کسی خانے میں نہیں رکھا جا سکتا۔ان کی فکر اور تحریر کا بیش تر
حصہ اسی صورتِ حال کے تجزیے کے لیے وقف ہے۔یہ صورتِ حال ایک ست رو بلکہ بظاہر معطل یا معکوس
حرکت کرنے والے عمل کی نشان دہی کرتی ہے۔

گایتری کا طریقہ کار بنیادی طور پر تو ردِ تشکیل ہی سے متعلق ہے۔دریدا کی طرح انھیں بھی غلطیوں
کی نشاندہی سے زیادہ دلچسپی اس بات سے ہے کہ سچائی کی تشکیل کیونکر ہوتی ہے۔وہ خود کہتی ہیں: ''ردِ تشکیل
ایسی شے کی زبان بول سکتی ہے جس پر وہ تنقید کر رہی ہے.....آپ اسی شے کی ردِ تشکیل کر سکتے ہیں جس کی آپ
دل سے قدر کرتے ہیں۔اس طرح معاملہ نظریاتی تنقید سے خاصا مختلف ہو جاتا ہے۔ایک اور جگہ گایتری نے
خود یہ وضاحت کی ہے کہ ردِ تشکیل کا تجزیہ چیزوں کے وہ پہلو آپ پر روشن کر دیتا ہے جن کے لحاظ سے
آپ اِنھی چیزوں سے مطابقت رکھتے ہیں، جن پر آپ واضح تنقید کر رہے ہوتے ہیں۔

مابعد نوآبادیاتی تنقید بالعموم جن سوالوں سے بحث کرتی ہے، ان میں بنیادی سوال مجموعی قومی تاریخ
اور واقعات کے تناظر میں خود نقاد سمیت ''فرد'' کی بحیثیت موضوع شناخت کا ہے۔اس حوالے سے گایتری کا
کام خاص توجہ چاہتا ہے کیونکہ انھوں نے اپنا موضوع اِنھی بے ترتیب اور متخالف عوامل یعنی نسل، جنس اور معاشی
حالت کو بنایا ہے جو اس شناخت کی تشکیل کرتے ہیں۔وہ اپنے حوالے سے بھی اور اپنے زیرِ مطالعہ مغربی اور
ہندوستانی روایت کے متون کے حوالے سے بھی، مابعد نوآبادیاتی دانشور کے مخمصے کا سبب ایک نئی نوآبادیاتی دنیا
میں دیکھتی ہے۔ان کے کام کے ان پہلوؤں کے ساتھ ایک چیز اور بھی شامل ہو جاتی ہے اور وہ ہے مغربی لبرزم
کے ساختہ پر تشدد نظاموں کا تجزیہ اور تصفیہ جن کا مقصد نظام کے اندر مداخلت کرنا، خامیاں تلاش کرنا اور
تبدیلیاں لانا ہے۔اس طرح ایک طرف تو وہ یہ واضح کرتی ہیں کہ ''تیسری دنیا'' یا ''تیسری دنیا کی
عورت''، جیسے لیبل ''پہلی دنیا'' کی طرف سے ایک اطاعت پذیر ''دوسرے'' کی خواہش کا اظہار کرتے ہیں اور
دوسری طرف یہ کہ انگریزی ادب کے ''مہامتن'' کو اپنی تشکیل کے لیے بھی ایک ''دوسرے'' کی ضرورت ہے
لیکن یا تو اسے اس ضرورت کا علم نہیں اور یا وہ تسلیم نہیں کرنا چاہتا۔اس کی ایک بڑی واضح مثال گایتری کے

مضمون ''تین خواتین کے متن اور شہنشاہیت پر نقد'' میں ملتی ہے۔ یہ مضمون تین ناولوں کے بارے میں لکھا گیا ہے۔ Jane Eyere, Wide Sargasso Sea, Frankenstien

اب معاملہ یہ ہے کہ Jane Eyere کو عام طور پر برطانوی امریکی تانیثیت کے حوالے سے ایک کلاسیکی متن سمجھا جاتا ہے لیکن گایتری اس ناول کو شہنشاہیت کے علمیاتی تشدد کی ایک تمثیل کے طور پر دیکھتی ہیں۔ اسی طرح Jean Rhys کے ناول Wide Surgasso Sea, کے کرداروں کے رویے میں بھی انھیں ایسے عناظر نظر آتے ہیں۔

لیکن ایک مسئلہ یہ ہے کہ گایتری کی تحریروں میں Subaltern (نوآبادتی عوام کا نچلا طبقہ...... یہ اصطلاح گرامسکی کی وضع کردہ ہے جسے فکشن میں Bertha اور Antoinette نے استعمال کیا ہے) کا کردار خاموش ہے۔ دوسرے الفاظ میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ مجبور اور پسا ہوا طبقہ نہ تو نئی نوآبادیت میں، بول سکتا ہے اور نہ ہی خودمختاری حاصل کرسکتا ہے۔ یہ بات چونکہ اس کی تعریف ہی میں مضمر ہے، لہٰذا جب تک وہ اس طبقے سے باہر نہیں آئے گا، خاموش رہے گا۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ اگر مغربی دانشور بھی ان کے لیے نہ بولیں (کیونکہ اس سے ان کی صورت حال پر کوئی فرق نہیں پڑتا) اور وہ خود بھی خاموش رہیں تو پھر کوئی بھی نوآبادیت مخالف ڈسکورس کیونکر شروع ہوسکتا ہے۔

لہٰذا ردِّ تشکیلی مابعد نوآبادیات اپنی سیاسی حدود تک پہنچ کر معطل ہوجاتی ہے اور اسی نظام کے ساتھ مفاہمت کرلیتی ہے جس کی وہ مخالفت بھی کرتی ہے اور جس میں وہ بری طرح پھنسی بھی ہوئی ہے۔ بظاہر یہ ردِّ تشکیل کے تصورِ متنیت کو قبول کرنے کا شاخسانہ بھی ہوسکتا ہے، لیکن گایتری کا کہنا یہ ہے کہ دریدا کے ہاں اس کا مطلب مختلف ٹکڑوں اور اجزا کو ایک مربوط سلسلے میں لانا ہے، نہ کہ محض ایک لامحدود زبانی متنیت، لیکن پھر بھی مابعد نوآبادیاتی نقاد کا معاملہ یہ ہے کہ وہ متن تک ہی محدود ہے اور وہ زیرِ تجزیہ موضوع کی کیفیت کے بارے میں ردِّ تشکیلی سوال سازی پر ہی مجبور ہے۔ البتہ کم از کم ایک مقام پر نئی تواریخیت کے مباحث میں گایتری یہ تسلیم کرتی نظر آتی ہیں کہ ''نشانات'' کی تشکیل سے ماورا بھی حقیقت کی نشان دہی کرنے والی ''کوئی شے'' ہے۔ اس کا تعلق سرمایہ داری کے ''پیداواری بیانیے'' سے ہے اور جس کی عالمی سطح پر وضاحت مارکسیت کرتی ہے۔ گایتری کا کہنا ہے کہ مارکسیت ایک تنقیدی فلسفہ ہے، جس کے پاس مثبت سیاسیات موجود نہیں۔ مارکس کے ہاں پیداواری بیانیہ عالمی بیانیہ نہیں بن پایا۔ اسی طرح طبقات کے نظریے میں خاصی لچک موجود ہے۔ مارکس کے متن کا مطالعہ اس طریقہ کار کے علاوہ بھی ممکن ہے، جس طریقہ کار کے تحت بنیاد پرست مارکسی حضرات مارکس کی روایت کا مطالعہ کرتے ہیں۔ غالباً اس سے گایتری کی مراد مارکس کو دریدا کی مدد سے پڑھنا ہے......

اس سے متعلقہ ایک معاملہ سکولوں، کالجوں اور یونیورسٹیوں کے نصاب اور ادبی اصولوں کے بارے میں حالیہ مباحث ہیں۔ سب سے پہلے تو برطانیہ میں ۱۹۷۰ء کی دہائی میں ادبی قدامت پسندی کو اس قسم کے چیلنج کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ یہ صورت حال بنیادی طور پر Althusserian مارکسزم کے زیرِ اثر پیدا ہوئی تھی۔ لیکن حالیہ برسوں میں مابعد نوآبادیات کے دباؤ اور اثر کے سبب اس کا ظہور امریکا میں ہوا ہے۔ مثال کے طور پر ادبی معیارات میں تبدیلی اور سیاہ فام خواتین کے ادب کو نصاب میں شامل کرنے کے معاملے کو اسی پس منظر میں دیکھا جانا چاہیے۔ اسی طرح کا معاملہ Multiculturalism اور ''سیاسی درستی'' کے حوالے سے ہونے والے مباحث کا ہے۔

اس تناظر میں مغرب کی ادبی اور دانشورانہ روایت کی ظاہری اور باطنی خوبیاں، خامیاں اور خصوصیات بھی معرضِ سوال میں آجاتی ہیں۔ مثال کے طور پر گایتری سپائی وک بتاتی ہیں کہ سٹینفورڈ میں طالب علموں کو بتایا گیا کہ ''تمھارے نصاب کی وسعت درحقیقت نئی نوآبادیات کے نتیجے میں سامنے آنے والے علم میں اضافے کا تسلسل ہے، لیکن عملاً میں تمھارے ساتھ ہوں کیوں کہ دوسری طرف حقیقی نسل پرست ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ اس جنگ کو جیتنا ضروری ہے۔ لیکن اس جنگ کو جیتنے کا مطلب یہ نہیں ہوگا کہ یورپی امریکی مرکزیت کا خاتمہ ہوجائے۔''

درحقیقت اگر دَلت (Subaltern)......لوگوں کے زاویۂ نظر سے دیکھا جائے تو امریکا کے اعلیٰ تعلیمی نصاب میں ادب کے معیارات پر مباحث بھی ''پہلی دنیا'' کے استبداد کی عیاشی ہی نظر آئے گی، لیکن پھر بھی اس حوالے سے ہونے والی ہر پیش رفت کا فائدہ یہ ہوگا کہ نوآبادیاتی اور تیسری دنیا کے ڈسکورس کے مطالعے سے سیکھا بھی جائے گا اور اس ڈسکورس میں اضافہ بھی ہوگا۔ استعماری کلچر کی باطل اور خودغرض عالمگیریت اس حوالے سے لکھی گئی تحریروں کا خاص موضوع رہی ہے۔ روشن خیال مابعد ساختیاتی نقاد (سائنس، فلسفہ، تاریخ اور اخلاقیات وغیرہ کے حوالے سے) اس تنقیدی دبستان سے متاثر ہوئے بھی ہیں اور اسے متاثر کیا بھی ہے۔

زور اس بات پر دیا جارہا ہے کہ جو چیز معرضِ خطر میں ہے وہ نئی طرز کے مطالعات نہیں، بلکہ وہ تشکیلِ نو ہے جس میں ان پرانے ثقافتی معیارات کو نامانوس بنا کر تضادات کا شکار دکھایا جارہا ہے، جنھیں قومی، ثقافتی اور نسلی بیانیے دبا تو سکتے ہیں لیکن ختم نہیں کرسکتے۔ ایک بڑا بنیادی مسئلہ نام کا بھی ہے۔ اس تنقید کو مابعد نوآبادیاتی تنقید کہا گیا لیکن ''مابعد'' کا سابقہ وہی مسائل پیدا کرتا ہے جو اس کی وجہ سے مابعد جدیدیت میں پیدا ہوئے۔ ''مابعد'' سے کیا مراد ہے؟ کیا ''مابعد'' سے مراد ایک نئے وقوف اور نئی آگاہی کا آغاز ہے؟ کیا اس کا مطلب نوآبادیت کے بعد حاصل ہونے والی آزادی اور خودمختاری ہے؟ یا اس سے مراد اسی نظام کا تسلسل اور

ارتقا ہے؟ جس کو بالعموم نئی نوآبادیت Neocolonialism کہا جاتا ہے۔ آخری صورت میں مابعد نوآبادیاتی نقاد کی ذمہ داری وہی بنتی ہے جسے گایتری سپائی ورک نباہ رہی ہیں۔ یعنی نوآبادیت کے اندر رہتے ہوئے اس پر تنقید، لیکن یہ اس قسم کی نوآبادیت مخالف یا شہنشاہیت مخالف تنقید نہیں ہوگی جو مثلاً فرانز فینن کے ساتھ وابستہ کی جاتی ہے۔ یا مثال کے طور پر Chinua Achele جسے جوزف کونراڈ کی کہانی The Heart of Darkness بھی نسل پرستانہ اور اسی لیے ناقابل قبول نظر آتی ہے۔ حالانکہ دوسروں کے لیے یہی کہانی نوآبادیت مخالف ہونے کی وجہ سے قابل قدر ہے۔ اس مبحث میں ایک نیا اضافہ یہ تجویز ہوا ہے کہ ''عالمی تقابلی ادب'' کا مطالعہ کیا جائے۔ اس سلسلے میں Multiculturalism اور Cosmopolitanism جیسی اصطلاحیں سامنے آئیں، جن کا مقصد ''مابعد نوآبادیت'' میں موجود ابہام اور تحدید کو دور کرنا تھا، لیکن اب کسی نئی، ناگزیر یا جامع اصطلاح کا استعمال مسائل کا سبب بنے گا کیونکہ صورتِ حال یہ ہے کہ مابعد نوآبادیات، مابعد جدیدیت اور پس ساختیات جیسی اصطلاحات معاصر دنیا میں اظہار معانی کے بحران اور طاقت کے روابط کی شاہد ہیں۔ یہ بیان کم از کم ادبی اور تہذیبی تنقید کے حوالے سے تو یقیناً درست ہے۔ بظاہر یہ مباحث صورتِ حال کو برقرار رکھنے اور طول دینے والے ہی محسوس ہوتے ہیں جو تبدیلی کو تحریک دینے کے بجائے مؤخر کرنے کا سبب بن سکتے ہیں، لیکن دوسری طرف یہ صورت حال کو سمجھنے اور عالمی سطح پر ایک ادبی اور تہذیبی ڈسکورس کا آغاز کرنے کی خواہش کا عندیہ بھی دیتے ہیں۔

♦•♦•♦

نوٹ: اردو میں مابعد نوآبادیات سے متعلق تفصیلی مطالعے کے لیے دیکھیے:

i. مابعد نوآبادیات.... اردو کے تناظر میں از ناصر عباس نیر (اوکسفرڈ، ۲۰۱۳ء)

ii. اردو ادب کی تشکیل جدید از ناصر عباس نیر (اوکسفرڈ، ۲۰۱۷ء)

قاضی افضال حسین

متن کی تانیثی قرأت°

عورت بیان کی گرفت میں آسکنے والی وحدت ہے ہی نہیں۔ تانیثیت کے بعض بے حد اہم نظریہ سازوں کے نزدیک عورت کو ٹھیک ٹھیک بیان کرنا یا اس کے صفات و امتیازات کو متعین کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ جولیا کرسٹیوا (Julia Kristeva) کہتی ہیں:

> "By woman, I mean that which can't be represented. What is not said and what remains above and beyond nomenclatured and ideologies."(1)

اس کے باوجود اگر معاشرے میں اسے بعض اوصاف و صفات کے حوالے سے بیان کیا جا رہا ہے تو اصلاً یہ معاشرے کو منضبط کرنے اور اس کے معاشی نظام کو ایک مخصوص جہت میں ترقی دینے کی کوشش ہے۔ معاشرے کی تشکیل کے لیے عورت اور مرد دونوں ضروری ہیں لیکن ان کے درمیان ربط کی نوعیت ایک مخصوص معاشرے کی معاشی اور تہذیبی ضرورتوں سے متعین ہوتی ہے۔ بیشتر معاشروں میں مرد اور عورت کا یہ تعلق ترجیحی نوعیت کا ہے۔ یعنی مرد ایک طاقتور فاعل، حاکم اور معاشرے میں اقتدار کا ماخذ اور منصرم ہے جب کہ عورت کم زور، محکوم اور معاشرے کی مرد مرکزی ضرورتوں کو پورا کرنے والی مفعول یا معروض ہے۔ تانیثیت کی سیاسی اور سماجی تحریکات کے لیے یہ غیر مساوی معاشرتی / معاشی نظام ہی ان کے جدوجہد کا اصل موضوع ہے۔

اس بہ ظاہر سادہ اور بڑی حد تک سیاسی اور سماجی صورت حال کی ایک پیچیدہ تر فکری جہت بھی ہے اور وہ یہ کہ ایک تہذیبی تنظیم میں خیر و شر مثبت اور منفی یا مقبول و نامقبول اوصاف و امتیازات کا جو ترجیحی نظام قائم ہوتا ہے، اس کی مناسبت سے اس معاشرے کی فکری کائنات میں اس کے افراد کی جگہ متعین ہوتی ہے۔ ایک مرد مرکزی معاشرے میں وحدت، قوت، تعقل اور وضاحت مثبت اوصاف تسلیم کیے جاتے ہیں اور یہ سمجھا

° شعر و حکمت، حیدرآباد (بھارت)، کتاب ۲، دور سوم

جاتا ہے کہ تمام اوصاف مرد سے مخصوص ہیں جب کہ کثرت تنوع اور اس سے پیدا ہونے والا ابہام، جذبے کا وفور اور جسم سے منسوب مادیت منفی ہیں اور عورت کی صفات تسلیم کی جاتی ہیں۔ اس کثرت، تنوع، ابہام اور ورائے نمائندگی کو وحدت اور تعقل کا پابند کرنے کی خواہش سے عورت کی وہ تعریف برآمد ہوتی ہے جس سے جولیا کرسٹیوا اور دوسرے تانیثی نظریہ ساز انکار کر رہے ہیں۔ ان کے نزدیک تانیثیت کا پہلا فرض مختلف نوع کے معاشرتی / سیاسی یا ادبی متون میں ان وسائل کی شناخت ہے جن کے ذریعہ مرد اساس معاشرے میں تصورات کا یہ تفریقی / ترجیحی نظام منعکس ہوتا ہے۔

مطالعۂ ادب کا یہ تانیثی نقطۂ نظر اپنی اصل میں تانیثیت کی سماجی تحریکات سے بنیادی مقدمات پر متفق ہونے کے باوجود اپنے طریقہ کار میں اس سے خاصا مختلف ہے۔ یہ بحث کا الگ موضوع ہے، لیکن اتنا تو واضح ہے کہ ادب کا تانیثی مطالعہ احتجاج یا عوامی نعرے خلق کرنے کے بجائے تحلیل و تجزیے کا فن ہے۔ جہاں تانیثیت کی سماجی تحریکات پدری نظام کے بنیادی تصورات کو ردّ کرتی اور ایک نئے معاشرتی / معاشی مادی توازن کی تشکیل کے لیے کوشاں ہیں، وہیں ادبی مطالعے کا تانیثی نقطۂ نظر متن کو De-construct کرنے اور معنی یا قدر (Value) کے قیام میں مرد مرکزی قیاسات و ترجیحات کی نشان دہی سے عبارت ہے۔

خود اس مخصوص مطالعہ متن کی کئی سطحیں ہیں۔ مثلاً ما بعد جدید تصور ادب کے مطابق ادب میں مصنف (تانیثیت کے مطابق مرد) کوئی خارجی یا لازمی وجود نہیں بلکہ وہ مرکزی تصور ہے جس کی مناسبت سے متن کے تہذیبی نشانات اور ان کی قدر (Value) متعین کی جاتی ہے۔ اس لیے متن کی تانیثی قرأت کی پہلی سطح تو یہ ہوگی کہ ایک مخصوص ادبی روایت میں ان تہذیبی Codes کی نشاندہی کی جائے جو مرد / عورت کے اس ثنوی تخالف (Binary opposition) میں مردانہ صفات کی تہذیبی ترجیح کی نشان دہی کرتے ہیں۔ اس کی ایک سادہ سی صورت تو یہ ہے کہ متن میں دونوں جنسوں کے لیے استعمال کی گئی لفظیات یا ان کی صفات کے لیے نظم کیے گئے استعاروں کا تجزیہ کیا جائے اور ان سے منسوب تہذیبی تصورات یا ترجیحات نمایاں کیے جائیں۔ نتائج قطعی متوقع اور تانیثیت کے دعوؤں کے عین مطابق ہوں گے، یعنی دنیا کی بیش تر شاعری کی طرح اردو شاعری میں بھی وہ اوصاف جو عاشق سے منسوب ہیں، ترجیحی، مثبت اور قابلِ ستائش ہیں جب کہ معشوق کے لیے لائے گئے استعارے قابلِ تحسین مگر محبوب کی صفات کی حد تک منفی اور اکثر صورتوں میں صرف مرد کے قیاسات و ترجیحات کے نمائندہ ہیں۔ چناں چہ شہرِ حسن میں رونق ہے، آرائش ہے اور نظم و ضبط ہے جب کہ دشت جنوں میں وحشت و ویرانی ہے، دیوانگی ہے، جوش و بے اختیاری ہے مگر محبوب کی ہر چیز سے گہری محبت و تعلق کے باوجود آرائش و نظم و ضبط کے مقابلے میں ترجیح اسی دشتِ جنوں اور جذب و مستی کو حاصل ہے۔ اسی طرح معشوق / عورت کے لیے لائے گئے استعارے دو شقوں میں تقسیم کیے جا سکتے ہیں۔ ایک وہ جو اس کے جسم

کے لیے لائے گئے ہیں مثلاً گل، سرو، دریا، آفتاب، ماہتاب، نرگس وغیرہ اور دوسرے وہ جو اس کی صفات کے لیے لائے گئے ہیں مثلاً بت، سنگ دل، بے وفا، ہرجائی، ظالم، قاتل وغیرہ۔ اس میں محبوب کی ذات کے لیے لائے گئے تقریباً تمام استعارے مرد کے عورت سے متعلق قیاسات کے ترجمان ہیں۔ یہاں اس وضاحت کی بھی ضرورت ہے کہ محبوب یا عاشق اور ان سے متعلق نظم کی گئیں صفات / واقعات صرف مضامین ہیں اور ان سے کوئی واقعی / حقیقی فرد یا صورت حال مقصود نہیں۔ اس صورت میں مضامین کا یہ پورا نظام مخصوص مرد مرکزی تصورات / قیاسات کا ترجمان ہو جاتا ہے۔ جامی کی یوسف زلیخا یا خواجہ اثر کی خواب و خیال کے سراپے پڑھیے اور دیکھیے کہ محبوب ہماری شاعری میں کن قیاسات کے حوالے سے قائم ہوا ہے، خصوصاً اس کے اعضا کے لیے لائی گئی تشبیہات یا اس کی توصیف کے لیے نظم کیے گئے الفاظ پر غور کیجیے تو ہماری شاعری میں عورت کے تصور کی حقیقت کھلتی ہے اور محبوب کی صفات کے لیے لائے گئے الفاظ اوّل تو مرد اساس معاشرے میں جاری اقدار کی منفی جہت کے Signifier ہیں اور دوسرے وہ اصلاً عاشق کی صفات: گداز قلب، عجز و وفاداری بلکہ پرستش وغیرہ کو روشن یا شدید تر کرنے کے لیے لائے گئے ہیں۔ اظہار کا یہ اقتداری نظام ہماری شعری روایت میں اس درجہ پیوست ہے کہ جب کوئی خاتون شاعر غزل کہتی ہے تو وہ بھی اس روایتی محبوب کے لیے بت یا قاتل کا ہی استعارہ نظم کرتی ہے۔ ہندی گیتوں سے مستعار تصور کے زیر اثر ابتدائی عہد کی بعض شاعرات نے عورت کی زبان سے چند ایسے اشعار ضرور نظم کیے ہیں جن کی لفظیات اس مرد اساس تصورِ شعر سے آزاد معلوم ہوتی ہے۔ مہ لقا بائی چندا کے بعض اشعار ملاحظہ ہوں:

گل کے ہونے کی توقع پہ جیے بیٹھی ہے
ہر کلی جان کو مٹھی میں لیے بیٹھی ہے

کب تک رہوں حجاب میں محروم وصل سے
جی میں ہے کیجیے پیار سے بوس و کنار خوب

ہم سے کرے ہے یار بیاں اپنی چاہ کا
حاضر ہیں ہم بھی ہو گر ارادہ نباہ کا

آخری شعر میں چندا عاشق کو بے وفا کہہ رہی ہے اور یہ فارسی اردو شاعری کی روایت نہیں۔ عاشق یعنی ہماری شعری روایت کے مطابق مرد بے وفا ہوتا ہی نہیں لیکن ایسے چند اشعار کو چھوڑ کر خود چندا کا کلیات انھیں مضامین اور اظہار کے انھیں وسائل سے بھرا ہوا ہے جو اس مخصوص شعری روایت کی شناخت ہیں لیکن یہ

سب بالکل سامنے کی باتیں ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ فارسی اردو شاعری میں عورت معنی خلق کرنے والی فاعل (Subject) ہے ہی نہیں بلکہ یہ قول Levi Strauss ایک بولا گیا لفظ ہے (۲) جس کے معنی اس سے متعلق تعبیرات بلکہ اس تعبیر کی لطیف ترجزئیات تک شاعر/مرد متعین کرتا ہے: یہ وہ صورت یا رقمیہ ہے جسے اپنی تشکیل پر یا متن میں اپنی قدر (Value) پر کوئی اختیار نہیں۔ اسے مرد خلق کرتا، اس کے معنی اور متن کے دوسرے الفاظ کے ساتھ اس کے ربط کی نوعیت متعین کرتا ہے۔ ہماری شاعری میں معشوق/عورت کا استعارہ ایک ''بے جنس تجرید'' ہے جس کی کوئی آزاد یا خود مکتفی حیثیت نہیں۔ شاعری کی تقریباً دوسو سالہ کلاسیکی روایت میں عورت کہیں بولتی ہوئی سنائی نہیں دیتی۔ تخلیق/تعبیر کا یہ مرداساس عرصہ (Space) اس حد تک وسیع ہوتا گیا ہے کہ عورت کے تجربات واحساسات کا مضمون اس شاعری کے محیط پر بھی نظر نہیں آتا۔ معشوق کی کیفیات کا مضمون تو ہماری کلاسیکی شاعری میں شاذ ہی ہے۔ اس کی گفتگو اور عمل کے متعلق ہماری تمام تر اطلاعات شاعر/مرد کی مرہونِ منت ہے جو اس عورت کو اپنی شعری روایت کے حوالے سے دیکھتا اور بیان کرتا ہے۔ دنیا کی اکثر شاعری کی طرح اردو میں بھی یہ قول Sylvia Plath وہی آواز ہے۔ ''جس نے ہمارے متعلق بات کی، ہم سے بات کی ہے، ہم پر بات کی، لیکن یہ آواز کچھ ہمارے لیے نہیں اٹھی۔ (۳) اب جو شاعری ہمارے یہاں ''ریختی'' کے نام سے ہوئی وہ بھی مرد کی زبان سے عورتوں کے بعض مخصوص محاورے نظم کرنے تک محدود ہے لیکن اس میں جو مضامین نظم کیے گئے ہیں وہ اصلاً مردمرکزی ترجیحات کے ترجمان ہیں اور اس تہذیبی ترجیح میں عورت کا ناقابل یقین زوال بالکل نمایاں ہے۔ ریختی کی عورت توہم پرست ہے، صرف وہ محض تفنن اور بڑی حد تک جنس کے ایک انتہائی سطحی تصور کی تجسیم ہے۔

ہماری شعری روایت میں عورت کو متن خلق کرنے والے فاعل کی خودمختاری حاصل نہیں، اس لیے اس روایت میں کسی متبادل تصورِ شعر کی جستجو لاحاصل ہے۔ صرف یہ ممکن ہے کہ اس مردمرکزی روایت میں تعمیر متن میں جاری ان اصولوں کی نشان دہی کی جائے جس کے سبب عورت اس ترجیحی نظام میں داخل ہی نہیں ہوسکی۔ بہ قول Judith Felterley یہ ایک نئی بحث کے دروازے کھولنا ہے جو صرف تنقید تک محدود نہ ہوں گے بلکہ شعری روایت کے بنیادی مرکزی تصورات میں تبدیلی کے محرک بھی ثابت ہوں گے۔

Levi Strauss نے اوائلی معاشروں کے مطالعے سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ عورت کا مبادلہ (Exchange) رشتوں اور اس کے حوالے سے تہذیب کی خشتِ اوّل ہے۔ جنس کے بعض رشتوں پر پابندی (Incest) اور تحفہ (Gift) کا تصور قدیم ترین معاشروں میں موجود ہے۔ Levi Strauss کے مطابق آزاد جنسی تعلق پر پابندی سے یہ لازمی نتیجہ نکلتا ہے کہ عورت کو ان پابندیوں کے باہر بھی تعلق قائم کرنے کی اجازت

دی جائے اور اس کی بیشتر شکلیں تحفے کی ہیں جنھیں معاشرہ اپنی ضرورت کے مطابق الگ الگ رسوم کے ذریعے الگ الگ نام دیتا ہے۔ مبادلے کی اس روایت میں عورت کے استحصال کی تمام شکلیں شامل ہیں۔ چناں چہ بہ قول Gayle Rubin عورت شادی میں دان کی جاتی ہے، جنگ میں جیتی جاتی ہے، بدلے میں پیش کی جاتی ہے۔ اپنا کام نکالنے کے لیے بہ طور رشوت دی جاتی ہے۔ اور انھیں خریدا اور بیچا جاتا ہے'' Rubin مزید کہتی ہے کہ ''خریدے اور بیچے تو غلام بھی جاتے ہیں بلکہ شاعر، موسیقار، مصور اور کھلاڑیوں کے مبادلے کی بھی متعدد شکلیں ہیں لیکن ان کی تجارت ان کے اوصاف اور مخصوص صلاحیتوں کی بنیاد پر ہوتی ہے جب کہ عورت صرف عورت ہونے کے سبب ہی مالِ تجارت بن جاتی ہے۔ (۴) ''اردو کا پہلا باقاعدہ ناول، امراؤ جان ادا'' یاد کیجیے۔ امیرن ''اغوا کی گئی خریدی اور بیچی گئی اور اس خرید وفروخت کے بعد وہ جہاں پہنچی وہاں رہنے والی لڑکیوں کو Rubin کی بیان کردہ مبادلے کی اکثر صورتیں پیش آئیں۔ غور کیجیے کہ امیرن جب اغوا کی گئی تو گویا اس کا مادی وجود خود اس کے اختیار سے نکل گیا۔ وہ کسی بھی دوسرے مالِ تجارت کی طرح بیچی اور خریدی جاسکتی ہے اور جب خانم اس کا نام بدل کر ''امراؤ جان'' رکھتی ہیں تو گویا ایک نچلے متوسط طبقے کی لڑکی کو اس کی فطری/حقیقی جذباتی اور ذہنی کائنات سے محروم کردیا گیا۔ یہ صرف ایک نام کی تبدیلی ہی نہیں بلکہ ایک وجود پر بعض مخصوص ترجیحات کے حوالے سے قبضہ (Appropriation) ہے۔ عورت کو مردمرکزی معاشرے میں رائج تصورات کے مطابق تراشنے کی ابتدا نام کی اسی تبدیلی سے ہوتی ہے۔ اب امیرن کو ان تمام علوم (رقص، موسیقی اور مروجہ علومِ معاشرت) کی تعلیم دلائی جائے گی جو اسے مرد کے لیے زیادہ سے زیادہ پسندیدہ بناسکیں۔ اس پورے ناول میں جاری معاشرتی ڈرامے کا جائزہ تو ممکن نہیں صرف آبادی بیگم (جو امراؤ جان کی ملازمہ تھی) کے متعلق یہ اقتباس ملاحظہ ہو (آبادی بیگم سے متعلق رسوا کے استفسار پر امراؤ کہتی ہے)

> ''اسے ہونا کیا تھا موئی لونڈے گھیری، سفلی، چھچھوری! میں نے بہت چاہا آدمی بنے مگر نہ بنی...... میں نے مارا پیٹا، سمجھایا مگر وہ کب سنتی تھی۔ بچپن ہی سے اس کی نگاہ بد تھی ......آخر حسین علی کے ساتھ نکل گئی۔ اس کے گھر جا کر بیٹھ رہی۔ وہاں اس کی جورو نے قیامت برپا کی، گھر سے نکل گئی۔ میاں حسین علی ان پر لٹو تھے۔ بیوی کے نکل جانے کی انھیں کوئی پروا نہ ہوئی مگر مشکل یہ درپیش ہوئی کہ اب کھانا کون پکاوے۔ بی آبادی کو چولھا پھونکنا پڑا۔ یہ اس کی کب عادی تھی...... بی آبادی کچھ چٹوری بھی تھیں۔ آخر میاں حسین علی کے گھر سے نکل کے محلے کے ایک لڑکے کے ساتھ بھاگیں۔ اس کی ماں پٹھانی کتنی بڑی، مشہوروں میں تھی جہاں دو چار تقرریاں اور کہتی تھیں وہی ان کا ٹھکانا ہوگیا۔ بی پٹھانی کی روزی میں کسی قدر اور وسعت ہوئی۔ منے برائے نام رہ گئے۔

میاں منے کے ایک بیر بھائی میاں سعادت، پٹھانی کو جل دے کر لے اڑے۔ یہ اپنی ماں کے پاس لے گئے۔ ان کی والدہ کو مرغیوں کا شوق تھا۔ مکان کے پاس ایک تکیہ تھا وہاں مرغیاں چرا کرتی تھیں۔ بی آبادی ان کی حفاظت پر متعین ہوئیں۔ میاں سعادت کسی کارخانے میں کام کرتے تھے، دن بھر وہاں چلے جاتے تھے۔ یہ مرغیاں ہنکایا کرتی تھیں۔ انھوں نے محمد بخش، کلو کنجڑن کے لڑکے سے راہ رسم پیدا کی بلکہ سعادت کی ماں نے یہ معاملہ دیکھ لیا۔ بیٹے سے کہا اس نے خوب جوتے مارے۔ میاں محمد بخش کے ایک اور یار تھے میاں امیر۔ نواب امیر مرزا کے خدمت گاروں میں نوکر تھے۔ یہ فن تماش بینی میں طاق تھے، وہ اڑا لے گئے۔ انھوں نے ایک مکان میں لے جا کر رکھا۔ یہاں اور یاروں کا مجمع رہتا تھا۔ بی آبادی سب کی دل جوئی میں مصروف رہتی تھیں۔ اس زمانے میں نہیں معلوم کس کی برکت سے خوب پھلیں پھولیں۔ اب میاں امیر کے کس کام کی تھیں۔ اس نے اٹھا کے اسپتال میں پھنکوا دیا۔"

یہ آبادی بیگم کا بہت فن کارانہ بیان ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں سے نثر میں جو سرعت و تیز گزرنے والے واقعات کی کیفیت پیدا کی گئی ہے قابل تعریف ہے اور پھر لہجہ میں ایک خوش دلی کہیں کہیں اس سے بڑھ کر تسخیر اور طنز بہت دل چسپ ہے اور آخری جملے میں "خوب پھلیں پھولیں" کا تو جواب نہیں۔ لیکن ذرا غور کیجیے کہ آبادی بیگم کی یہ ہاتھوں ہاتھ منتقلی ان مردوں کی وجہ سے نہیں ہو رہی بلکہ امراؤ جان کے بیان کے مطابق جرم خود آبادی بیگم کا ہے، وہ ندیدی ہے، چٹوری ہے، چھچھوری ہے، بدنگاہ ہے، ورنہ بھلا یہ لوگ اسے ہاتھ لگا سکتے۔ امراؤ جان خود اپنی زندگی سے بھی کچھ سیکھ نہیں سکیں۔ (کیا یہی سب کچھ امراؤ جان کے ساتھ نہ ہوا تھا؟) یا ناول نگار نے سیکھنے نہ دیا۔ وہ اب بھی یہی سمجھتی ہیں کہ:

"محبت کے باب میں مرد (معاف کیجیے گا) اکثر بے وقوف اور عورتیں بہت ہی چالاک ہوتی ہیں۔ اکثر مرد سچے دل سے اظہار عشق کرتے ہیں اور اکثر عورتیں جھوٹی محبت جتاتی ہیں۔"

مزید یہ کہ:

"عورتیں ضعیف القویٰ ہیں۔ ان کو بعض وصف ایسے دیے گئے ہیں جن سے یہ کمی پوری ہو جائے۔ منجملہ ان اوصاف کے ایک وصف یہ بھی ہے بلکہ میں کہہ سکتی ہوں شاید یہی ایک وصف ہے جس کی مثال جانوروں میں بھی مل سکتی ہے۔ اکثر ضعیف جانوروں میں بھی حیلہ گری کا مادہ ہے۔"

صاف پدری نظام معاشرت کے تعصبات امراؤ جان کے مشاہدات کے پردے میں بیان کیے جا رہے ہیں۔ ناول کے تقریباً ڈھائی سو صفحوں میں جو کچھ خود امراؤ جان کے ساتھ گزرا، اب ان چند سطروں میں یکسر نیا تناظر اختیار کر لیتا ہے۔ جانوروں میں اس حیلہ گری کے سبب امراؤ جان کا گوہر مرزا اور نواب سلطان صاحب سے تعلق اور اس کی تفصیلات غیر حقیقی...... بسم اللہ کے عاشق مولوی صاحب کی احمقانہ دیوانگی بالکل سچی لگنے لگتی ہے۔ بہرحال امراؤ جان ادا کی داستان اگرچہ صیغۂ واحد حاضر میں بیان کی گئی ہے، جس کا تقاضا یہ تھا کہ امراؤ جان واقعات کو ایک عورت کے نقطۂ نظر سے بیان کرتی مگر ایک نسائی تشخص کے باوجود راوی انھی اقدار کا حامل ہے جو اصلاً مرد اساس ہیں۔

ایک مختلف تناظر میں مبادلہ کی یہی صورت قرۃ العین حیدر کے ناولٹ "اگلے جنم میں موہے بٹیانہ کیجو" میں بیان ہوئی ہے۔ رشک قمر عرف امرتی سکے کی طرح گردش (Circulation) میں ہے اور بالکل صریح سامان تجارت، اس کے سارے تاجر اشرف بیگ، ورما صاحب، امریکن سیاح، صرف ضروریات زندگی فراہم کرنے کی قیمت پر اپنے اپنے ذوق و ضرورت کے مطابق رشک قمر اور پھر اس کی بیٹی ماہ پارا کو مال تجارت کی طرح استعمال کرتے ہیں۔ مذکورہ دونوں ناولوں میں موضوع کی ایک سطح "عورت بہ حیثیت مالِ تجارت" ہے لیکن موضوع کی ایک جہت میں یکسانیت کے باوجود متن کی تشکیل کا طریقۂ کار ان دونوں ناول نگاروں کے یہاں ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ مرزا ہادی نے پورا متن ایک خاتون کردار کی بیشتر صیغۂ واحد میں کہی گئی کہانی کے نقطۂ نظر سے مرتب کیا ہے مگر اسے مرتب کرتے ہوئے بھی ان کا نقطۂ نظر راوی کے بجائے خود ان کا اپنا رہتا ہے، جب کہ قرۃ العین حیدر نے پورا ناول اپنے نقطۂ نظر کے بجائے مرد مرکزی Paradigum کے حوالے سے لکھا ہے۔ بحیثیت مصنف ان کا کرب تو اس افسانے کے عنوان سے ظاہر ہے لیکن وہ افسانے کے غیر موجود راوی کے بیان میں کہیں بھی مداخلت نہیں کرتیں۔

مذکورہ دونوں ناول عورت کے استحصال کو اس کے معاشرتی نظام میں قائم کرتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ Gayle Rubin نے کہا، اس میں استحصال کی ایک جہت ان کرداروں کے جسم سے بھی متعلق ہے یعنی رشکِ قمر کی صرف فن کاری خریدی بیچی نہیں جا رہی ہے بلکہ وہ خود بھی اپنے جسم کی خصوصیات کی وجہ سے گردش میں ہے۔ رشک قمر جب ہر طرف سے تھک ہار کر واپس لکھنؤ آئی اور آغا فریاد سے ملنے جاتی ہے اور ان کی سفارش کے باوجود ان کے چھوٹے بھائی طاہر میاں، وعدہ کر لینے کے بعد بھی اسے مشاعرے میں نہیں بلاتے تو اس کا سبب واضح طور پر رشکِ قمر کا فن نہیں بلکہ جسم کا زوال معلوم ہوتا ہے۔

صنفی صفات کے تعین میں بدن کی لازمی مرکزیت پر خود تانیثی مفکروں کے درمیان اتفاق نہیں ہے، لیکن جو مفکرین بدن کو صنفی صفات کا منبع تصور کرتے ہیں ان کے یہاں بھی بدن کی لازمیت دو مختلف سطحوں

یعنی بقول Judith Fetterley (عورت کا) جسم ہی پرمطالعے کا تناظر فراہم کرتی ہے۔ایک سطح تو خود جسم کی ہے وہ جو کچھ کرتی یا جس انجام کو پہنچتی ہے صرف محض اپنے جسم کے تقاضوں یا اس کی (اس کا) مقدر ہے۔(۵) Fettirley نے اس کی مثال ہمینگ وے کے ناول Fare well to Arms مجبوریوں کے سبب ہی پہنچتی ہے۔ سے دی ہے۔ناول کا ہیرو Fredric کئی سال خطرناک جنگ لڑتا ہے، شدید زخمی ہوتا ہے، محاذ سے پیچھے ہٹنے کا خطرہ مول لیتا ہے اور اسے خود اپنی فوج کے ہاتھوں مارے جانے کا خوف ہے، لیکن ان تمام شدائد کے باوجود وہ زندہ رہتا ہے، جب کہ Catherine اپنے پہلے ہی بچے کی ولادت میں مرجاتی ہے۔خود اردو میں اس رجحان کی مثال بانو قدسیہ کا راجہ گدھ ہے۔اس ناول کی چار اہم خاتون کردار جن میں سیمیں شاہ اور روشن نوعمر لڑکیاں اور امتل و عابدہ شادی شدہ اور سمجھ دار عورتیں ہیں۔اپنے جسم کے تقاضوں سے مجبور ہوکر اپنے انجام کو پہنچتی ہیں۔سیمیں شاہ، آفتاب کو نہ پاسکی۔وہ اس کی ہوس میں اپنے جسم کی مسلسل تذلیل کے بعد بالآخر خودکشی کرلیتی ہے۔روشن نچلے طبقے کی لڑکی انتہائی سخت گیر گھر میں رہتے ہوئے بھی اپنے جسم میں اپنے عاشق کا بچہ پال رہی ہے۔عابدہ بچے کی خواہش میں پریشان شوہر سے خفا ہوکر قیوم کے ساتھ سوتی ہے اور امتل طوائف ہے، جسے اپنے بدن سے کمائے ہوئے رزق پر جینا اور اپنے بچے کے ہاتھوں مرجانا ہے۔ان سب کے مقدر کا خاکہ ان کے جسموں سے مرتب ہوتا ہے۔یہ بدن کی لازمیت کے تصور کی ایک سطح ہوئی۔

دوسری سطح ان صفات اور خصوصیات کی ہے جو عورت کے یہاں اس کی Biology کے سبب اس میں پیدا/موجود تصور کی جاتی ہیں۔ان صفات میں بھی بعض کا تعلق عورت کی صفات سے اور بعض کا تعلق ان صفات کے اظہار کے وسائل سے ہے۔اس مکتب فکر کے نزدیک عورت کے جسمانی فرق کے سبب وہ مادے یا مادی دنیا سے مرد کے مقابلے میں زیادہ مربوط ہوتی ہے...... مادہ ہی ایک عورت کو عورت بناتا ہے، اسے ایک شخصیت دیتا ہے اور اس کے تجربات کو مرد کی فکر اور اس کے تصورات سے مختلف بناتا ہے۔مادے سے اسی کے سبب عورت کے لیے متخیلہ کی اڑان یا ذہن کی تجرید ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔

جسم کی خصوصیات کی بنیاد پر عورت کی صفات کا تعلق ایک مشتبہ نقطۂ نظر ہے۔اس نقطۂ نظر سے لازم آتا ہے کہ جنس کی بعض خصوصیات کو فطری تصور کیا جائے۔اس میں پہلی قباحت تو یہی ہے کہ جسم کے جس مخصوص امتیاز کی بنیاد پر کوئی صفت فطری تصور کی جارہی ہے، اس کا بدن سے ناگزیر تعلق صرف ہمارے قیاس پر مبنی ہے۔مثلاً امراؤ جان کا یہ مشاہدہ کہ حیلہ جوئی، جو جانوروں اور عورتوں میں مشترک ہے، ان کے جسم کی کمزوری کے سبب ان کی فطرت بن گئی ہے۔اسی طرح ہر وہ عمل جو فرد اپنی مخصوص معاشرتی ضرورتوں کے تحت اختیار کرتا ہے، رفتہ رفتہ اس کی فطرت تصور کیا جانے لگتا ہے اور نفسیات جسے فوکو (Fouault) تعقل کی خودکلامی کہتا ہے، اس تہذیبی مجبوری کو تعقلی/سائنسی جواز فراہم کرتی ہے۔چناں چہ ریختی کے ہر مضمون: تو ہم' خوف'

جنس سے رغبت کی سطحیت، چالاکی میں ہر ایک کا نفسیاتی جواز ریختی کے نقادوں کے پاس موجود ہے۔

دوسری قباحت یہ کہ ''فطرت'' کی کوئی معقول تعریف ہمارے یہاں موجود نہیں۔علم الحیوانات کے مطابق تو ''فطرت'' صرف وہ سات خصوصیات ہیں جو ہر ذی حیات میں مشترک ہیں: حرکت، نشوونما، سانس، تولید، بھوک، اخراج فضلہ، یہ جان دار کو غیر جان دار سے الگ کرتی ہیں۔ان مشترک فطری صفات پر کسی نوع یا جنس کے لیے کسی نئی صفت کا اضافہ اس کی معاشرتی اور تہذیبی ضرورتوں سے قائم ہوگا۔چناں چہ مرد سے منسوب بہادری یا عورت سے متعلق توہم، صرف و محض ہماری معاشرتی اور تہذیبی زندگی کے نتائج ہیں۔فطرت اور تہذیب کے اس جوڑے میں تہذیب کی صفت تنوع اور فطرت کی شناخت اس کی لازمیت یا آفاقیت ہے۔ یعنی اگر ہم یہ دکھاسکیں کہ ذی حیات کی کس نوع کو کھانے یا جنس کی ضرورت نہیں تو وہ صفت فطری نہیں رہ جائے گی۔اس لیے مذکورہ سات صفات کے علاوہ انسانوں میں کچھ بھی فطری نہیں، بقیہ زندگی بسر کرنے کا ہنر ہے جو ہم اپنے معاشرے اور اس میں جاری تہذیبی تصورات سے حاصل کرتے ہیں۔

مزید یہ کہ فطرت کی بنیاد پر لازم قرار دی گئی عورت کی صفات جس حد تک تانیثیت کی سماجی تحریکات کے لیے سودمند ہیں، ادب کی تخلیق یا اس کی قرأت کے لیے نہیں۔خصوصاً وہ تانیثی ادب جو مابعد جدید تصورات کا زائیدہ ہے، اس نوع کی کسی لازمیت (Essentialism) کو قبول نہیں کرتا۔مابعد جدیدیت کے لیے Essentialism (لازمیت) جو اصلاً آفاقیت یا ایک نوع کے فوق بیانیہ کی شکل ہے بے معنی ہے۔(۶) ہر وہ صفت جسے ہم لازمی کہتے ہیں، زمانے، رنگ، نسل اور قوم کی مقامی صفات کو جبراً دبانے یا نظرانداز کرنے سے ہی آفاقی بنتی ہے۔اس لیے یہ ہرگز ضروری نہیں کہ جنسوں کے درمیان بدن کے اس فرق سے عورت میں جس نوع کی فطری صفات کا ذکر Helen Cixous یا Luce Irigarey, Nancy Chodorow (۷) کرتی ہیں وہ ہر قوم اور ہر زمانے میں اسی طرح موجود ہو۔مزید یہ کہ طریقہ یک جہتی ہے یعنی اس میں عورت کے صرف جسم کو ہی متن کی مخصوص صفات کا ماخذ قرار دیا جارہا ہے۔متن کے اوصاف کے تعین کا یہ یک سمتی طریقہ کار مابعد جدید فکر کو قبول نہیں۔لنڈا اشیاں (Linda Huteheon) مابعد جدیدیت اور تانیثیت کے درمیان کشمکش کا ذکر کرتے ہوئے مابعد جدیدیت کے فوق بیانیہ (Meta Narrative) سے انکار کے مقابلے میں تانیثیت کے ایک مخصوص نقطۂ نظر اور نسا کی ایک بنیادی صداقت کی قوت پر اصرار کا ذکر کرتی ہیں جس کے سبب تانیثیت کی سماجی تحریک کا راستہ مابعد جدید فکر سے الگ ہوجاتا ہے۔(۸) لیکن ادب میں مابعد جدیدیت اور تانیثیت دونوں متن کی صفات اور ان سے منسوب اقدار کو سماجی و تہذیبی تعمیر تصور کرتے ہیں۔اور ان دونوں کا مقصد معنی کی تشکیل میں تہذیبی اقدار کے عمل کو De-construct کرنا ہے۔

مزید یہ کہ ادب، ورائے متن صفات کا آئینہ نہیں۔متن اپنی تعمیر کے دوران اپنے خالق کو خود خلق کرتا

ہے۔ تحقیق کار متن کی اس تعمیر میں خود کو دریافت کرتا یا اپنے تخلیقی امتیازات کو پہلی بار دیکھتا ہے، اس لیے تانیثی مطالعے کا تیسرا اور مابعد جدید نقطۂ نظر یہ ہوگا کہ متن کی تعمیر کے طریقہ کار اور اس متن کی لسانی صفات کا تجزیہ کیا جائے۔ روایتی طور پر مغرب میں اور اس کے زیر اثر مشرق میں بھی قطعیت، وضاحت، تعقل اور منطقیت اچھے اسلوب کی صفات تسلیم کی جاتی رہی ہیں۔ اظہار کی یہ صفات اصلاً ذہن (Intellect) سے متعلق ہیں اس لیے مرد کی صفات تصور کی جاتی ہیں۔ تانیثی نقطۂ نظر کو ذہن و جسم یا فکر و جذبے کی یہ ثنویت قبول نہیں۔ اس لیے جب Helen Cixous تقریباً نعرے کے انداز میں کہتی ہے کہ ''اپنے آپ کو لکھو کہ تمھارے بدن ضرور سنے جانے چاہئیں'' تو وہ بنیادی طور پر اظہار کے اس مردمرکزی تصور اسلوب سے انکار کرتی ہے۔ زبان کے اس مردمرکزی اسلوب کے مقابلے میں تانیثی تحریر کیسی ہوگی؟ Luce Irigaray سے اس کا جواب سنیے:

"The 'style' or 'writing' of women tends to put the torch to fetish words, proper terms, well-constructed forms. This style does not privileges sight...... simultaneity is its proper aspect..... a proper (ty) that's never fixed in the possible identity or self of some one form or the other. It is always fluid. Without neglecting the characteristics of fluid that are difficult to idealize."(9)

تانیثی تحریر سے منسوب ان صفات کی اردو میں ایک اچھی مثال سارا شگفتہ کی نظمیں ہیں۔ سارا نے الفاظ کے روایتی شعری مفہوم ان کی متعین تعبیروں اور متن کی منطقی/عقلی ترتیب کو اس درجہ تہ و بالا (Subvert) کیا ہے کہ ان کے متن سے بیان کی کوئی نثری منطق برآمد نہیں ہوتی۔ نظم کے تمام کلیدی الفاظ صرف ایک مخصوص نظم میں اپنے روابط کے حوالے سے معنی دیتے ہیں اور پھر وہی الفاظ دوسری نظم میں تعبیر کی یکسر نئی جہات کھولتے ہیں۔ اس لیے ان نظموں کو پڑھتے ہوئے ہر قرأت میں معنی کی نئی جہت کھلتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور ہر بار ایک ''دریافت'' کا تاثر قائم ہوتا ہے۔ یہ اقتباس دیکھیے:

''انسان سے ضبط تو ہاں مانگتی ہے انکار کہاں
مجھے اپنے بے وطن بدن کی قسم......
روٹی ہمیشہ آگ پر پکتی ہے......
بھوک تو انسان کا وطن ہے...... (ص:۱۴۲)

میں نے خاموش چاند کبھی نہیں دیکھا/ نہ انسان کے ساحل پر نہ زمین کے ساحل پر/ کسی روز میں جسم کی بارگاہ سے نکل جاؤں گی/ کون مانگے توبہ سے انصاف/ ہم سب رحم کے سیلاب میں مارے گئے/ اور جسم کی

صلیب پر چڑھائے گئے۔

دو آنکھیں دو قدم ایک زبان کیسے رکھتے
سمجھتے ہیں بہا دیں گے یہ مجھے
کنکروں میں جیسے میں نے انھیں سہانہ ہو۔
میں مکمل طور پر ہنس چکی ہوں/ بدن کا چاک درنہیں داغ سکتا
وہ چائے کی پیالی آج تک میں نہیں انڈیل سکی/ جو مردہ دودھ سے
بنائی گئی تھی صبح و شام پرندے بدن سے اڑتے ہیں/ اور رات بھر
پرواز میں سوتے ہیں، عالموں نے میری فال نکالی اور میرا نام
سرائے رکھا
دنیا ہر فرد کے بعد تیسری ہوتی ہے/ اور دوسرا غائب ہو جاتا ہے

قرأت کے معلوم روایتی طریقے ان نظموں کی تفہیم میں ہماری کوئی مدد نہیں کرتے۔ مثلاً ہم عادی ہیں کہ نظم کو ایک ایسی وحدت کے طور پر پڑھیں، جہاں مضمون ہر مصرع کے ساتھ ارتقا کرتا اور ایک سیدھی لکیر کی طرح نظم میں ترقی کرتا ہے۔ یہاں تک کہ مرکزی خیال نظم کے آخر تک مکمل ہو جاتا ہے۔ سارا کی بیشتر نظموں میں ایک بات صرف ایک مصرع میں یا کہیں کہیں دو یا تین مصرعوں میں مکمل ہوگئی ہے۔ ایسا بہت کم ہوا ہے کہ اسے اپنی بات مکمل کرنے کے لیے کئی مصرعوں کی ضرورت پڑے۔ اس لیے نظم کے ارتقا کی وہ سیدھی لکیر ان نظموں میں کہیں دکھائی نہیں دیتی جن کے بغیر عام قاری کے لیے نظم مبہم رہتی ہے۔ مزید یہ کہ استعارہ سازی کے روایتی طریقہ کار کے بجائے سارا نے نظم کی تعمیر میں مجاز کی دوسری اقسام سے کام لیا ہے۔ مثلاً اسما کی جگہ ان کی صفات یا اشیا سے منسوب اپنے تجربات کو خود اشیا کی جگہ نظم کر کے سارا نے تخلیقی زبان کی ایک یکسر نئی جہت ایجاد کی۔ صرف دو مثالیں:

میں نے موت کے بال کھولے
اور جھوٹ پر دراز ہوئی
(ص:۳۰)

دور اندیشی کی آنکھ کیسی ہے/ سگریٹ کے کش سے بڑی ہے
وہ گھڑے سے پتھر نکال کر گن رہے تھے
اور کہہ رہے تھے میں اس گھڑے کا بانی ہوں
(ص:۱۴۳)

دراز تو فرد بستر پر ہوتا ہے شاعرہ جھوٹ پر دراز ہوئی تو پھر بستر جھوٹ ہے۔ ایک منافقت یعنی سچائی

اور منافقت ایسے آمیز ہیں کہ انھیں الگ الگ بیان کرنے کی موت گویا استراحت (بال کھولے دراز ہوئی) کو ان کی صفات میں مجسم کر دیا گیا ہے۔ دوسرے مصرعے نظم ''آدھا کمرہ'' سے لیے گئے ہیں، جگہ اس کیفیت جس میں اپنے ادھ کچرے علم اور ناقص عقل پر نازاں تنقید نگار موضوع بیان ہے۔ تنگ و تاریک نظریاتی مؤقف کو گھڑے کہنا ان کے محدود ہونے کے علاوہ ان کے کمزور ہونے کی بھی گواہی دیتا ہے اور ان گھڑوں میں تخلیق کا بنیادی عنصر (Element) پانی نہیں جامد اور سخت پتھر ہیں۔ پانی کے کچے Containers میں پتھروں کا ہونا تخلیق کی زرخیزی سے عاری دانشور کو خاصا کمزور کر دیتا ہے جو کچھ نہیں کر سکتا تو سنگ ملامت ہی پھینکتا رہتا ہے۔ پھر دور اندیش کی آنکھ کو سگریٹ کے کش سے بڑا کہہ کر سارا نے اسے بہت چھوٹا کر دیا ہے۔ گویا یہ دور اندیشی ایسی مختصر کمزور اور خود اپنی ذات تک محدود ہے کہ اس کا حامل محض ایک تضحیک بن کر رہ جاتا ہے۔

ان نظموں کے حوالے سے یہ بھی عرض کرنا ہے کہ استعاروں کے مقبول عام طریقے کے بجائے مجاز مرسل کے مختلف روابط کی مدد سے متن تعمیر کرنے میں یہ فائدہ حاصل ہوتا ہے کہ لفظ کے مجازی اور لغوی دونوں جز، متن میں بہ یک وقت موجود رہتے ہیں۔ یعنی صفت/موصوف جز/کل اور شے/صفت بیک وقت فعال ہو جاتے ہیں۔ یہ وہ Simultaineaty ہے۔ جس کا ذکر Irigaray نے اپنے مذکورہ بیان میں کیا ہے۔ پھر یہ متون اپنے باہم ربط کے ہمہ جہت علاقوں کے سبب ورائے متن کسی مخصوص نثری منطق کی پابندی سے آزاد ہو جاتے ہیں۔ اگر اس میں یہ صفت بھی شامل ہو کہ یہ متن کسی مخصوص جنسی شناخت سے ماورا ہو جائے تو اسے سکسوس (Helene Cixous) Ecriture Feminine کہیں گی۔

ظاہر ہے ابھی ہماری شاعری تخلیقی اظہار کے کسی ایسے بڑے تجربے سے دوچار نہیں ہوئی جو ہمارے منجمد شعری نظام کو تہہ و بالا (Subvert) کر دے۔ لیکن صرف یہ شعور ہی کہ تعمیر متن کا ایک متبادل نظام ممکن ہے، تبدیلی کی طرف پہلا قدم ہے۔ سارا شگفتہ کے علاوہ شائستہ یوسف اور کہیں کہیں کشور ناہید کے یہاں متن سازی کے ایک متبادل نظام کی خواہش نظر آتی ہے۔ جس سے ایک نئے Hetero-Sexual طرزِ اظہار کی جہت برآمد ہو گی، لیکن یہ محض ایک ابتدا ہے۔ ایک ایسا طرزِ اظہار جس میں جنس کی کوئی ایک نوع دوسرے پر غالب نہ ہو یا جہاں متن اپنی تشکیل میں پوری/مادری نظام کے جبر سے انکار کرتا معلوم ہو، خال خال ہی نظر آتا ہے۔

اس طرح متن میں معاشرتی ترجیحات کی لاتشکیل (De-construction) سے لے کر خود زبان کے تخلیقی کردار پر سوالیہ نشان تک تانیثیت نے قرأت کے اتنے امکانات کھول دیے ہیں کہ انھیں کسی ایک اصول یا فوق بیانیہ کے تحت مرتب کرنا ممکن نہیں رہ گیا ہے۔ یہ تانیثی قرأت کا ایک کثیر الجہات تصور ہے جس کے تخلیقی امکانات کی جستجو ہنوز جاری ہے۔

♦•♦•♦

حوالے

۱۔ Feminisms: An anthology of literary Theory and criticism مرتبہ Robyn R. Warhol Down اور Diane Price Herndl میں یہی بات دریدا نے اپنے مخصوص انداز میں کہی ہے:
"......that which will not be pinned down by truth (thuth?) is in truth feminism." Page 89.

۲۔ بہ حوالہ The Traffic in Woman, Gayle Robin مشمولہ Literary Theory مرتبہ Michael Ryan اور Julie Rivkin ص:۵۴۹

3- "Spoke about us and to us and at us but never for us"
The Bell Jar.

4- Gaule Rubin; The Traffic in women; Literary theory Edited by Michael Ryan and Julie Rivkin. P-543.

5- Judith Fetterliy; On the politics of Literature; Literary theory; P-564.

6- Rivkins Ryan; Feminist Paradigms; Literary theory; P-529.

۷۔ Helen Cixous : مضمون The laugh of Medusa
Luce Irigarey : " Specular of other woman
Nancy Chodorow : " The Reproduction of Mothering

۸۔ Linda Hutcheon Inexedulity to-wards Meta-Narrative; مشمولہ Post-Modernism and Feninism مرتبہ Shirin Kudchedkar ص:۷۵،۷۷۔

۹۔ Lucy Irigaray; The power of discourse; Literary theory; ص:۵۷۲۔ (Sight کا مفہوم Irigary کے یہاں اشیا کو واضح منطقی ترتیب میں دیکھنے اور نظری سطح پر ان پر قابو پانے سے ہے۔)

۱۰۔ سارا کی نظموں کے اقتباسات ان کے مجموعے ''آنکھیں'' سے لیے گئے ہیں۔

ناصر عباس نیر

مابعد جدید عہد میں ادب کا کردار°

مابعد جدید عہد میں ادب کے کردار کی تحقیق دو زاویوں سے کی جاسکتی ہے۔ ایک یہ کہ ادب کس نوعیت کا کردار ادا کر رہا ہے؟ کیا موجودہ اردو/عالمی ادب معاصر زندگی کی تبدیلیوں کی محض عکاسی کر رہا ہے یا تبدیلی کے عمل کو سمجھ کر سمت نمائی کا فریضہ بھی ادا کر رہا ہے؟ نیز کیا عکاسی نقل کے سادہ اصول کے تحت ہے، معاصر ادب فقط وہی اور اتنا کچھ ہی پیش کر رہا ہے جو عمومی تجربے میں آرہا ہے؟ یا کچھ غیر عمومی تجربات بھی یہ ادب پیش کر رہا ہے؟ اور یوں عکاسی نقل کے بجائے پروڈکشن کے درجے کو پہنچ رہی ہے یا نہیں۔ علاوہ ازیں ادب اگر سمت نمائی کر رہا ہے تو اس سمت کی وسیع عالمی انسانی تناظر میں معنویت و اہمیت کیا ہے؟

اس موضوع پر اظہار خیال کا دوسرا زاویہ یہ بنتا ہے کہ مابعد جدید عہد میں ادب کا کردار کیا ہونا چاہیے؟ اور ظاہر ہے کہ اس رخ سے کیا گیا مطالعہ معروضی کے بجائے اقداری اور آئیڈیالوجیکل ہوگا۔ ہم کسی نہ کسی قدر اور آئیڈیالوجی کی رو سے ہی بدلتی دنیا کے تناظر میں ادب کے ''ممکنہ مگر لازمی'' کردار کا جائزہ لیں گے۔ دوسرے لفظوں میں ہم پہلے ادب کے کردار کا تعین کریں گے، کوئی ایجنڈا یا لائحہ عمل طے کریں گے اور پھر اسے ادب میں تلاش یا ادب کے سپرد کریں گے۔ اہم بات یہ ہے کہ جب بھی کوئی سیاسی، اخلاقی یا ثقافتی لائحہ عمل اور آئیڈیالوجی ادب کے لیے تجویز ہوئی ہے، ادب کی فطری نہاد ضرور مسخ ہوئی ہے۔ باہر سے عائد کی گئی آئیڈیالوجی اور ادب میں مغائرت ہمیشہ موجود رہی ہے۔ اس تاریخی حقیقت کے باوجود مقتدرہ ادب کے لیے ایجنڈے وضع کرتا رہا ہے اور ادب کے کاندھوں پر وہ بوجھ لادا جاتا رہا ہے، جسے سہارنے کی ادب میں ہمت نہ تھی، نہ جسے اٹھانے کے لیے ادب وجود میں آیا تھا۔

میری معروضات زیادہ تر پہلے زاویے کی نسبت سے ہیں۔

سب سے پہلے یہ دیکھنا مناسب ہوگا کہ مابعد جدید عہد یا معاصر بدلتی ہوئی دنیا کا ہم کیا تصور رکھتے

° انتخاب، گیا (بھارت)، شمارہ ۸

ہیں؟ تبدیلی تو ایک عمل مسلسل ہے جس میں کچھ لوگ شریک ہوتے، اکثر اسے بھگت رہے ہوتے اور بعض اس کے تماشائی ہوتے ہیں۔ بدلتی ہوئی دنیا کی قطعی اور سائنسی تفہیم نہایت مشکل ہے۔ بیت چکی دنیا یعنی تاریخ کی تفہیم نسبتاً آسان ہے مگر تاریخ جب بن رہی ہوتی ہے تو یہ بقول ہیراکلیتوس بہتے ہوئے دریا کی طرح ہوتی ہے۔ اس کی رفتار اور تغیر کے عمل کا کچھ اندازہ ہوسکتا ہے، مگر اس کے باطن میں مضمر و رواں جملہ عوامل کو جاننا محال ہوتا ہے۔ اس لیے کہ جاننے کے لیے ضروری ہے کہ معروض ایک ساخت کی صورت موجود ہو، یعنی اس کے ضوابط طے ہو چکے ہوں، جب کہ رواں تاریخ ایک فینومینن یا پراسس ہے، مسلسل تبدیلی اور روانی جس کی خصوصیت ہے، مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ بدلتی دنیا کی تفہیم کی کوشش بے جواز اور غیر ضروری ہے۔ (ویسے تو بن رہی تاریخ کو پراسس کہنا بھی اسے جاننے کی ایک صورت ہے) جب ہم دنیا کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو گویا تبدیلی کے تند دھارے میں خود کو بے دست و پا ہونے سے بچانے کا اقدام کرتے ہیں۔

جب ہم بدل رہی دنیا کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو تفہیم کے طریقے اور پیمانے کہاں سے لیتے ہیں؟ عمومی طور پر تاریخ سے! جو گزر چکا ہے، اس کا علم گزر رہے کی تفہیم میں بروئے کار لاتے ہیں۔ کارل پاپر کا خیال ہے کہ بن رہی تاریخ کو پرانی تاریخ کے اصولوں کی مدد سے سمجھا ہی نہیں جاسکتا اور اس ضمن میں نہ ہی کوئی درست پیش گوئی کی جاسکتی ہے۔ ہر تبدیلی نئی ہے، لہٰذا اس کی تفہیم کا پیمانہ بھی نیا اور تبدیلی کی نوعیت کے مطابق ہونا چاہیے۔ خیر یہ ایک طویل بحث ہے کہ پرانا نئے کے سلسلے میں کتنا کارآمد ہوتا ہے۔ اس بحث کا یہاں محل نہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ بدلتی ہوئی دنیا کا ہم کچھ نہ کچھ فہم حاصل کرسکتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو دنیا کو بدلنے یا بہتر بنانے سے متعلق تمام تدبیریں ناکام ہوتیں۔ تمام تھنک ٹینک ایک بے معنی مشقت میں مبتلا ہوتے، جب کہ ایسا نہیں ہے۔ اگر رواں تاریخ کی کلی سائنسی تفہیم ممکن ہوتی تو غالباً اس کا سب سے زیادہ فائدہ آمرانہ قوتوں کو ہوتا، وہ دنیا کو اپنی مرضی اور مفادات کے مطابق ڈھالنے میں کامیاب ہوتے، مگر ہم دیکھتے ہیں کہ متعدد تاریخی عوامل ان قوتوں کی تدابیر کی گرفت سے باہر رہتے اور ان کا منہ چڑاتے ہیں۔

دنیا کی تبدیلی تو ایک مستقل عمل اور پراسس ہے، مگر تبدیلی کی رفتار ہمیشہ یکساں نہیں ہوتی۔ کبھی سست، کبھی تیز اور کبھی تیز تر ہوتی ہے، خصوصاً جب کوئی غیر معمولی واقعہ ہوتا ہے۔ ویسے تو معمول کے واقعات بھی دنیا کو اور ہمیں تبدیل کر رہے ہوتے ہیں۔ (جس کی ہمیں خبر نہیں ہوتی) مگر غیر معمولی واقعہ دنیا کو تیزی سے بدل ڈالتا ہے (جس کی ہمیں فوراً خبر ہو جاتی ہے)۔ غیر معمولی واقعہ سیاسی جنگی، تجارتی، ثقافتی اور فطری ہوسکتا ہے اور کوئی بڑی علمی و فکری اور ٹیکنالوجی کی کوئی انقلابی پیش رفت بھی! مثلاً سوویت یونین کا انہدام غیر معمولی سیاسی واقعہ تھا، جس نے عالمی سیاست کا رخ بدل کے رکھ دیا۔ سیاست عالم، بائی پولر سے یونی پولر ہوگئی۔ نیا ورلڈ آرڈر آ گیا اور ایک ملک پوری دنیا کی تقدیر اپنے قلم سے لکھنے کے اختیار کا دعویٰ کرنے لگا۔ بیسویں

صدی کی عالمی جنگیں اور اکیسویں صدی میں امریکا، افغانستان اور امریکا، عراق جنگ بھی غیر معمولی واقعات ہیں جو نائن الیون کے غیر معمولی واقعات کا نتیجہ ہیں (یا نتیجہ قرار دیے گئے ہیں) ڈبلیو۔ٹی۔او اور گلوبلائزیشن تجارتی (اور ثقافتی) نوعیت کے ''واقعات'' ہیں جو معاصر دنیا کو بدل رہے ہیں۔ دوسری طرف جینیات میں کلوننگ، طبیعیات میں ایم۔تھیوری، ٹیکنالوجی میں سیل فون، کیبل، انٹرنیٹ وغیرہ؛ لسانیات، ادب اور فلسفے میں ساختیات اور مابعد جدیدیت کی تھیوری۔ یہ سب غیر معمولی واقعات ہیں جنھوں نے معاصر زندگی کو اور اس زندگی کے شعور کو تبدیل کیا ہے۔ ان کے علاوہ مختلف ممالک کے مابین تنازعات، مشرق و مغرب کی کشمکش، قحط، سیاسی عدم استحکام، معاشی ابتری، جہالت، غربت وغیرہ بھی ایسے ''واقعات'' ہیں جو دنیا کی صورت حال تبدیل کر رہے ہیں۔ اب ہم سیاسی، معاشی، ثقافتی اور فکری سطحوں پر ایک مختلف دنیا میں جی رہے ہیں۔ یہ دنیا آج سے تین چار دہائیوں پہلے کی دنیا سے بے حد مختلف ہے۔ اس بات کا احساس تو ہمیں فی الفور ہو جاتا ہے، مگر اس مختلف دنیا کے چند نمایاں خد و خال ہی ہم پر روشن ہیں اور اس بات کا اعتراف بھی کرنا چاہیے کہ ان خد و خال کی تشکیل میں بڑا حصہ مغربی دنیا کا ہے۔ اس لیے جب ہم بدلتی دنیا کا تصور کرتے ہیں تو بڑی حد تک مغربی دنیا کا تصور کرتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ دنیا ''واقعہ'' بھی ہے اور ''بیان واقعہ'' بھی۔ ایک عملی حقیقت و صورت حال بھی ہے اور اس کی تعبیر و توجیہہ بھی۔ دنیا دراصل زبان کی طرح ہے، جس میں سطح پر اظہار کے صدہا پیرائے ہوتے ہیں اور زیر سطح وہ نظام یا گرامر ہوتی ہے جو اظہار کو ممکن بھی بناتی ہے اور اظہار کے تنوع کو کنٹرول بھی کیے ہوتی ہے۔ اگر ہم زبان کی گرامر سے لاعلم ہوں تو ہمارے اظہار میں لکنت اور بسا اوقات لغویت پیدا ہو جاتی ہے، اسی طرح اگر ہم دنیا کی صورت حال اور اس کے عقب میں مضمر و کارفرما عوامل و عناصر (جو دنیا کی صورت حال کی گرامر ہیں) سے بے خبر ہوں اور اس طرح دنیا کا کلی تصور نہ رکھتے ہوں تو دنیا سے متعلق ہمارا تجربہ ناقص اور بدلتی دنیا کا ہمارا شعور بدنظمی کا شکار ہوتا ہے۔

واضح رہے کہ دنیا کا سائنسی کلی تصور تو ممکن نہیں کہ بدلتی دنیا ایک ساخت کے طور پر معروض نہیں بن سکتی، تاہم دنیا کا فلسفیانہ کلی تصور بہر حال کیا جا سکتا ہے اور اس کے لیے ضروری ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ دنیا کے واقعات و حوادث اور ان کی گرامر میں رشتہ کیا ہے؟ کیا واقعہ ''گرامر'' کو پیدا کرتا ہے یا گرامر واقعے کو؟ ...... جب ہم کسی کل کا ثنویتی تصور کرتے ہیں اسے واقعے اور گرامر یا عیاں اور نہاں میں تقسیم کر کے دیکھتے ہیں تو ہمیں دونوں میں ایک درجہ بندی ضرور قائم کرنا ہوتی ہے۔ ایک کو سبب اور دوسرے کو نتیجہ قرار دینا پڑتا ہے۔ ایک کو اوّل اور دوسرے کو ثانوی ٹھہرانا پڑتا ہے۔ تاہم یہ درجہ بندی حتمی نہیں ہوتی۔ جسے نتیجہ / ثانوی قرار دیا گیا تھا، وہ بعد ازاں سبب / اوّل بھی ٹھہر سکتا ہے۔ سبب اور نتیجہ Overlap کرتے ہیں۔ تاہم دنیا کا کلی تصور

ان ہی دو کے مجموعے سے مرتب ہوتا ہے۔ یہ بات ہمیں معاصر دنیا کے تجزیے میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ مثلاً نائن الیون کا واقعہ سبب بنا اور اس نے سیاست عالم کے ساتھ ساتھ دنیا کی فکری اور دانش ورانہ جہت کو بھی تبدیل کیا۔ نائن الیون کے بعد جہاں عالمی سیاسی بساط پر نیا کھیل شروع ہوا، دوست اور دشمن ممالک کی نئی فہرست بنی، وہاں نئے کلامیے (ڈسکورسز) بھی شروع ہوئے اور واضح رہے کہ ہر کلامیہ دنیا سے تو متعلق ہوتا ہے، مگر دنیا کی تفہیم و توجیہ کے اپنے اصول، معیارات اور ترجیحات رکھتا ہے اور ان تینوں کا تعین ''طاقت'' کرتی ہے۔ یوں ہر کلامیہ دراصل طاقت کے حصول کی حکمت عملی اپنے اندر مضمر رکھتا ہے۔ پیش نظر رہے کہ ''طاقت'' سے مراد محض سیاسی یا فوجی طاقت نہیں بلکہ کسی مخصوص نقطۂ نظر کا اجارہ بھی ہے۔ اور یہ اجارہ متعدد دوسرے کلامیوں کو بے دخل اور غیر موثر کرنے کی در پردہ کوشش کرتا ہے۔ لہٰذا نائن الیون کے بعد جو کلامیے شروع ہوئے ان کا ہدف ایک مخصوص ملک کی آئیڈیالوجی کا نفاذ ہے۔ کلامیہ اپنے مقاصد کی تکمیل کے لیے نئی اصطلاحات رائج کرتا، پرانی اصطلاحات کو نئے مگر اپنے مخصوص ترجیحی ڈھنگ میں استعمال کرتا اور تازہ بیانیے گھڑتا ہے۔ نائن الیون کے بعد جو کلامیے برقی و طباعتی میڈیا کے ذریعے رائج کیے گئے، ان میں یہ بات مشاہدہ کی جا سکتی ہے۔ مثلاً دہشت گردی، حق خود ارادیت، مزاحمت، بنیاد پرستی، روشن خیالی، اعتدال پسندی جیسی اصطلاحات کے نئے مگر غیر متعین مفاہیم وضع کیے گئے ہیں۔ پیش بند اقدام (Pre-emption) کی اصطلاح متعارف ہوئی ہے۔ اور ایک خطے کے عوام کو ایک غیر ملکی آقا کے ذریعے ان کے بنیادی سیاسی حقوق دینے کا بیانیہ اختراع ہوا ہے۔ کلامیہ کس طور انسانی اذہان کو بدلتا، انھیں کنٹرول کرتا اور سوچنے کی حدیں مقرر کرتا ہے، یہ دیکھنا ہو تو جارج آرویل کا ناول ۱۹۸۴ء ضرور پڑھا جائے۔ اس ناول میں دکھایا گیا ہے کہ کس طرح ریاستی جبر کے لیے زبان کو سب سے بڑے ہتھیار کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے اور کلامیہ بھی زبان کے ذریعے ہی اپنے غیر اعلان کردہ مقاصد کی تکمیل کرتا ہے۔ ادب چوں کہ زبان ہے اس لیے اسے کلامیہ بھی کہا جا سکتا ہے۔

سیاسی واقعات کے علاوہ معاشی اور ٹیکنالوجیکل نوعیت کے 'واقعات' نے بھی ہماری دنیا کو بدلا ہے اور اس تبدیلی کا احساس ارد گرد نظر ڈالنے سے بھی ہوتا ہے اور نئے طرز کے کلامیوں سے بھی۔ ڈبلیو، ٹی، او، ملٹی نیشنل کمپنیاں، گلوبلائزیشن نئی قسم کی اکانومی رائج کر رہے ہیں۔ ان کے نتیجے میں نئے معاشی طبقات اور نئے معاشی روابط قائم ہوئے ہیں۔ اس تبدیلی کا سب سے بڑا مظہر ''صارفیت کا کلچر'' ہے، جو ہر شے کو 'کموڈیٹی' کا درجہ دیتا ہے، خواہ وہ کوئی میک اپ آئٹم ہو، دودھ کا پیکٹ ہو، زندگی بچانے کی دوا ہو، لباس ہو، کتاب ہو، علم ہو یا آرٹ ہو یا عورت کا جسم ہو۔ صارفیت ان سب کو اشیائے صرف خیال کرتی ہے، ان کی قیمتیں مقرر کرتی اور ان کے صرف کے لیے نئی نئی مارکیٹیں تلاش میں لگی رہتی ہے۔ صارفیت کے کلچر نے اقدار کا ایک اپنا نظام وضع

کیا ہے، جس میں اولیت معاشی برتری کے حصول کو دی گئی ہے۔ معاشی برتری کی خاطر ملٹی نیشنل کمپنیاں کچھ بھی کر سکتی ہیں، روایتی اخلاقی اقدار کو تہس نہس کرنے سے لے کر بڑی بڑی جنگیں لڑنے کا اقدام کر سکتی ہیں، مگر اس سارے 'کھیل' میں وہ پس پردہ رہنے کی ترجیح دیتی ہیں۔ صارفیت اپنے مقاصد کی تکمیل کے لیے بالعموم اشتہارات کی صورت ''جادو اثر بیانیے'' وضع کرتی ہے...... اسی طرح انٹرنیٹ، کیبل، ٹیلی ویژن اور سیل فون نے بھی ہمارے باہمی ترسیلی روابط کو نئی صورت دی ہے۔ زمان و مکان سے متعلق ہمارے تصورات اور تجربات کو بدل دیا ہے اور دنیا کو ایک گاؤں بنا کے رکھ دیا ہے۔ انسانی ابلاغ، تعلیم اور تفریح کے نئے طور متعارف کروائے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ طور کبھی صارفیت اور کبھی آئیڈیالوجی سے کنٹرول ہوتے ہیں۔ ان ابلاغی ذرائع نے اگر ایک طرف ابلاغ و ترسیل کو معجزاتی رخ دیا ہے تو دوسری طرف انسان سے اس کی حقیقی آزادی چھین لی ہے۔ یہ چیزیں انسان کی نجی زندگی اور اس کی خلوت گاہِ ذات میں اس بری طرح دخیل ہو گئی ہیں کہ انسان اپنی ہی صحبت کا لطف اٹھانے سے محروم ہوتا جا رہا ہے۔ اس کے اندر دوسروں اور 'غیروں' کی آوازیں کہرام مچائے ہوئے ہیں۔

یہ سب واقعات خارجی دنیا کے ہیں، جنھوں نے دنیا کی فکری اور دانش ورانہ سطح کو متاثر اور متعین کیا۔ گویا یہاں واقعات سبب ہیں اور مختلف کلامیے ان کا نتیجہ۔ تاہم علمی و فکری مکاشفات بھی دنیا کو بدلتے اور نئے واقعات کو جنم دیتے ہیں۔ اس امر کی سب سے بڑی مثال طبیعیات میں تاب کاری کی دریافت تھی، جس سے ایٹم بم بنانا ممکن ہوا، اور بعد ازاں جس نے تاریخ کے بدترین واقعے (ناگاساکی اور ہیروشیما پر ایٹم بم برسانے کا واقعہ) کو جنم دیا۔ ماضی قریب میں ڈارون کا نظریہ ارتقا، مارکس اور اینگلز کی تاریخی معاشی تھیوری، فرائیڈ کا لاشعور اور ژنگ کا اجتماعی لاشعور کا نظریہ، کوانٹم فزکس اور اس سے متعلق ہائزن برگ کا اصول لایقینیت، نظریہ اضافیت، دایاں اور بایاں دماغ کا نظریہ، بگ بینگ کی تھیوری وغیرہ۔ اور گزشتہ چند دہائیوں میں طبیعیات میں ایم تھیوری، جینیات میں کلوننگ، لسانیات میں ساختیات، فلسفے میں ڈی کنسٹرکشن اور تاریخی فکر میں میشل فوکو کے نظریات (بالخصوص طاقت اور ڈسکورس کے نظریات) اور فرانز فینن اور ایڈورڈ سیڈ کے مابعد نوآبادی نظریات نے بھی دنیا کو بدلا ہے اور اس ساری فکری صورت حال کو مابعد جدیدیت کا نام دیا گیا ہے۔ مابعد جدیدیت موجودہ عالمی صورتحال کا دست خط ہے۔

مابعد جدیدیت پر تفصیل بحث کی یہاں گنجائش نہیں، (تفصیل کے لیے کتاب کا مقدمہ اور ابتدائی مقالات ملاحظہ کیجیے) مگر اس کے تین عناصر کا ذکر یہاں ضروری ہے جو دراصل بدلتی دنیا کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔ وہ تین عناصر ہیں: تکثیریت، ارتباط باہم اور تشکیلی حقیقت (ہائپر ریلٹی)۔ تکثیریت کا مطلب یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کسی واحد بیانیے، نظریے، کسی ایک ثقافت اور حصول علم کے کسی ایک ذریعے کو حتمی خیال نہیں

کرتی۔ یہ بیانیوں، نظریوں، ثقافتوں اور طریق ہائے مطالعہ کی کثرت کا تصور دیتی ہے اور مرکزیت اور اجارے کو چیلنج کرتی ہے۔ غور کریں تو مابعد جدیدیت کی غالب فکر بائیں بازو کی ہے۔ یہ جب مرکزیت اور اجارے کو مسترد کرتی ہے تو گویا کسی ایک مقتدرہ کے کسی اکثریت کے خلاف اندھے اقدامات کو جواز مہیا کرنے والے کلامیوں کو بھی رد کرتی ہے۔ یہ ان حضرات کے لیے لمحہ فکریہ ہے جو مابعد جدیدیت کو مغربی استعمار کا آلۂ فکر قرار دیتے ہیں۔ اس بات کو ہمارے یہاں بہت کم سمجھا گیا ہے کہ مابعد جدیدیت کے اہم مفکرین (دریدا، فوکو، ایڈورڈ سعید وغیرہ) کے افکار مغرب کی استحصال پسند سیاسی حکمت عملی کا حصہ نہیں ہیں۔ مابعد جدیدیت کا دوسرا عنصر...... ارتباط باہم ...... علوم کے مابین مغائرت کو دور کرنے اور Inter Disciplinary مطالعات کو رائج کرنے پر زور دیتا ہے۔ جدیدیت میں علوم کی حد بندیاں مستقل تھیں، مگر اب ایک علم کی بصیرت کو دوسرے علوم کے شعبوں میں آزمایا اور برتا جا رہا ہے۔ لسانیات کو ادب، بشریات، فلسفہ، حتیٰ کہ کمپیوٹنگ میں برتا گیا ہے۔ بہت سوں کے علم میں ہوگا کہ انٹرنیٹ کے سرچ انجنوں میں لسانیات کے اصولوں سے مدد لی جاتی ہے...... ہائپر ریلیٹی بھی ہماری دنیا کا اہم مظہر ہے۔ یہ ہمیں حقیقت کے نئے تصور سے آشنا کرتی اور حقیقت کے نئے تجربے سے دوچار کرتی ہے۔ یہ وہ حقیقت ہے جسے لسانی یا برقی ذریعے سے تشکیل دیا جاتا ہے۔ اپنی اصل میں یہ عکس پرچھائیں یا بیانیہ ہے، مگر اس کا تاثر ایک مادی حقیقت کا سا، بلکہ اس سے شدید اور گہرا ہوتا ہے اور ہم اپنے اوقات کا بیشتر حصہ عکسی و لسانی اور تشکیلی حقیقتوں کے تحت گزار رہے ہیں۔ تشکیلی حقیقت، اصل حقیقت کی جگہ لیتی جا رہی ہے۔ تشکیلی حقیقت نے ہماری متخیّلہ کو بے دخل کرنے کی کوشش کی ہے اور یوں ہمیں انفعالیت کا شکار کیا ہے۔ متخیلہ حقیقت کو خود تشکیل کرنے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتی ہے اور اس حقیقت کا تجربہ بالکل مختلف قسم کا ہوتا ہے۔ متخیلہ کے متحرک ہونے کا مطلب یہ ہے کہ آدمی دنیا کو خود تشکیل دے رہا ہے مگر ہائپر ریلیٹی نے ہمیں دوسرے ذرائع (برقی و لسانی) کی تشکیل کردہ حقیقت کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا ہے۔ سچائی یہ ہے کہ اب ہم اپنی نہیں دوسروں کی تشکیل دی گئی حقیقتوں کو جی رہے ہیں اور ہم پر The other کا احساس حاوی ہے۔ حقیقت سے متعلق ہمارا تجربہ یکسر بدل گیا ہے۔

یہ تو تھا ہماری معاصر اور بدلتی ہوئی دنیا کا خاکہ۔ راقم کو اپنے عجز کے اظہار میں تامل نہیں کہ وہ رواں تاریخ کے محض چند نمایاں پہلو ہی پیش کر سکا ہے اور اس کا سبب ابتدا میں بتا دیا گیا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ آیا ادب واقعہ ہے یا کلامیہ؟ یعنی کیا ادب بدلتی دنیا کے نتیجے اور مظہر کے طور پر وجود میں آتا ہے یا خود مختار ہے اور دنیا کی تفہیم و تعبیر کے اپنے اصول رکھتا ہے؟ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس سوال کا نظری اور تاریخی جواب ایک ہی ہے۔ یعنی جو بات نظری طور پر درست ہے، اس کا اثبات تاریخی حوالے سے بھی ہوتا ہے۔ نظری اعتبار سے دیکھیے: ادب اگر واقعہ ہے یا طفیلیہ ہے۔ یہ محض موجود و دستیاب کو منعکس کرتا

ہے۔ یہ فقط آئینہ ہے، دنیا کو بدلنے میں اس کا کوئی کردار نہیں کہ دنیا کو بدلنے کے لیے دنیا کی موجودہ صورت حال سے ہٹ کر موقف اختیار کرنا پڑتا ہے اور دنیا کی عکاسی کرتے ہوئے یہ کیوں کر ممکن ہے اور اگر ادب کلامیہ ہے تو اس کے اپنے ضابطے، اقدار کا اپنا نظام ہے۔ ہر کلامیے کی طرح ادب دنیا سے تو متعلق ہوتا ہے، مگر دنیا کو منعکس کرتے ہوئے بھی یہ اپنے ضوابط کو اوّلیت دیتا ہے۔ نتیجتاً ادب میں وہ دنیا پیش نہیں ہوتی جو ہمارے حواس کی گرفت میں آتی ہے، بلکہ وہ دنیا پیش ہوتی ہے جو تخلیق کار کی متخیّلہ کی گرفت میں آتی ہے۔

تاریخی حوالے سے دیکھیں تو دو طرح کا ادب لکھا جاتا رہا (اور لکھا جا رہا) ہے یا دو طرح کے لکھنے والے ہوتے ہیں: محرر اور تخلیق کار۔ پہلی قسم کے لکھنے والے وہ ہوتے ہیں، جو دنیا کو محض منعکس کرتے ہیں، جو کچھ ارد گرد رونما ہو رہا ہے، اس سے حسی تاثر قبول کرتے اور اسے پیش کر دیتے ہیں۔ ان کے تاثر میں بھی کوئی گہرائی نہیں ہوتی، ایک واقعہ عام انسانی حسیات کو جس طور پر متاثر کرتا ہے، غم یا نشاط سے ہم کنار کرتا ہے، بس اسی طور لکھ دیا جاتا ہے۔ اس کے لیے بالعموم ادب کی مقبول ہیئتیں، متداول اسلوب، میڈیا اور مجلسی زندگی کے ذریعے عام ہونے والی لفظیات استعمال ہوتی ہیں۔ سٹیریو ٹائپ کردار ہوتے اور سطحی جذبات نگاری ہوتی ہے، تاہم کبھی کبھی یہ ادب فوری عوامی ردِّعمل کو بھی پیش کرتا ہے، نائن الیون کے بعد بیشتر اسی طرح کا ادب لکھا گیا ہے اور اس میں تارڑ کا ''قلعہ جنگی'' سے لے کر احفاظ الرحمٰن کی نظمیں شامل ہیں۔

دوسری قسم کے تخلیق کار دراصل دنیا کا کلی تصور رکھتے ہیں۔ وہ محرروں کی طرح دنیا کا محض حسی تجربہ نہیں کرتے بلکہ وہ حسی اور فکری سطحوں پر بیک وقت متحرک ہوتے اور اس تحرک کو اپنی متخیلہ کے آہنگ میں جذب کرنے کے اہل ہوتے ہیں۔ وہ دنیا کے واقعات اور رائج کلامیوں دونوں پر نگاہ رکھتے ہیں۔ واقعے کی حسیت و جسمانیت اور کلامیے کی فکریت ان کی گرفت میں ہوتی ہے۔ چناں چہ وہ محض واقعہ نہیں لکھتے، واقعہ کی منطق کو بھی کچھ اس طور پیش کرتے ہیں کہ وہ نری منطق نہیں رہ جاتی، واقعے کے ساتھ اس کا رشتہ گوشت اور ناخن کا سا ہو جاتا ہے۔ چوں کہ وہ واقعے کا حسی تجربہ اور منطق کی بصیرت دونوں رکھتے ہیں، اس لیے وہ محض ہو چکے واقعات اور ان سے منسلک منطق کو پیش کرنے کے پابند اور مجبور نہیں ہوتے۔ وہ خود واقعہ تخلیق کر سکتے، نیا حسی تجربہ کر سکتے ہیں اور نئی منطق تراش سکتے ہیں اور نئی ہیئتیں، نئے اسالیب اور نئی علامتیں تخلیق کر سکتے ہیں وہ موجود واقعات کو مسترد اور رائج منطق کو ردّ کر سکتے ہیں۔ لہٰذا وہ ایک ایسا کلی وژن رکھتے ہیں، جو بیک وقت معلوم اور نا معلوم، حس اور ماورائے حس، دونوں کو محیط ہوتا ہے۔ کلی وژن سے نمود پانے والا ادب بدلتی دنیا کا کلی فہم ہی نہیں دیتا، تبدیلی کی جہت کا وسیع انسانی تناظر میں محاکمہ بھی پیش کرتا ہے۔ اس طور یہ ادب مثالی طور پر کسی ایک مقتدر گروہ کی حکمت ہائے عملی اور کلامیوں میں شریک ہونے کے بجائے انسانی مسرت وفلاح کا وسیع تصور دیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ ادب کسی مقتدرہ کے نظریے یا مقاصد کا آلہ کار نہیں بنتا بلکہ

اپنی آزادانہ حیثیت میں بدلتی دنیا سے متعلق ایک اپنا موقف پیش کر رہا ہے۔ چوں کہ یہاں مصنف آزاد ہوتا ہے، اس لیے وہ خود ادب کو نظریاتی ہتھیار (Idealogical Tool) بنا سکتا ہے۔ ان معنوں میں نہیں، جن معنوں میں ترقی پسندوں نے اسے لیا تھا۔ ترقی پسندوں نے تو ادب کو طبقاتی شعور کا علم بردار اور غیر طبقاتی معاشرے کے قیام کا ذریعہ خیال کیا تھا۔ ان کا اصرار تھا کہ ادب میں طبقاتی شعور اور معاشرتی تبدیلی کی کوشش واضح اور بین ہونی چاہیے۔

اب ادب کے نظریاتی ہتھیار ہونے کا مطلب یہ ہے کہ ادب میں بروئے کار لائے جانے والے متون کو Manipulate کیا جا سکتا ہے۔ تخلیقی اور تنقیدی دونوں طرح کے ادب میں! اور کچھ اس طور کہ اپنی آئیڈیالوجی اور نیت کو چھپایا جا سکتا ہے۔ نوآبادیاتی عہد میں استعمار نے ادب اور دوسرے علوم کو نظریاتی ہتھیار کے طور پر ہی استعمال کیا۔

تخلیقی ادب میں Manipulation کی تازہ مثال ہندی فکشن رائٹر کملیشور کا ناول ''کتنے پاکستان'' ہے، جسے ہندو پاک میں غیر معمولی مقبولیت ملی ہے اور اسے موجودہ زمانے کا کلاسک کہا جا رہا ہے۔ اس ناول میں نظریاتی ایجنڈے کو کچھ اس طور پر چھپا گیا گیا ہے کہ اردو کے نام ور ناقدین کی نگاہ بھی اس طرف نہیں گئی (یا مصلحتاً آنکھیں چرائی گئی ہیں)۔ اس ناول میں پاکستان کو نفرت کی علامت بنایا گیا ہے۔ اس علامت کی تشکیل میں سب سے زیادہ کام ناول کے فن سے لیا گیا ہے۔ گویا مصنف نے اپنے ایجنڈے کو فن بنا کر پیش کیا ہے۔ اگر تنقید کے فارمل اسکول سے کام لیا جائے تو اس ناول میں تاریخی متون کو برتنے اور تاریخی شخصیات کو ادیب کی عدالت میں طلب کرنے کے تخلیقی طریق کار کی بجا طور پر داد دی جانی چاہیے، مگر جب اس کے موضوع پر غور کرتے ہیں تو خوف ناک حقائق سامنے آتے ہیں۔ کملیشور نے بہ ظاہر تو پاکستان اور ہندوستان میں موجود نفرت کے تاریخی اسباب کا ''ناولاتی تجزیہ'' کیا ہے، مگر اصل یہ ہے کہ انھوں نے اس نفرت کا ایک ہی سب قرار دیا ہے، یعنی پاکستان! جو ہندوستان اور بعد ازاں دنیا کی تاریخ میں ہر اس لمحے بنتا رہا ہے، جب مذہب کو سیاسی اور ذاتی مقاصد کے لیے استعمال کیا گیا۔ اس ناول میں پاکستانی ریاست کے جواز کو معرضِ سوال میں رکھا گیا ہے۔ چوں کہ ناول میں تاریخی بیانیوں کے حوالے دینے کی ضرورت نہیں ہوتی، اس لیے تاریخ کو اپنی مرضی سے بیان کرنے اور اپنے ایجنڈے کے مطابق نتائج اخذ کرنے کی آزادی ہوتی ہے اور کملیشور نے اس آزادی سے خوب کام لیا ہے جیسا کہ ہر Manipulator کا وتیرہ ہوتا ہے۔

تنقیدی ادب میں Manipulation کی صورت یہ ہوتی ہے کہ نقاد متن کے اپنے داخلی تناظر کو پس پشت ڈال دیتا اور ایک اپنا خارجی تناظر قائم کر کے متن کا مطالعہ کرتا ہے۔ اقبالیاتی تنقید میں اس کی متعدد مثالیں ہیں اور ایک تازہ تر مثال منٹو پر لکھی جانے والی موجودہ اردو تنقید ہے۔ ایک طرف منٹو کو ہندوستانی ثابت

کیا جارہا ہے اور دوسری طرف اسے پاکستانی قرار دینے کی مہم جاری ہے۔ مشرف عالم ذوقی کو شکایت ہے کہ منٹو ہندوستانی تھا، اسے بلاوجہ پاکستانی افسانہ نگار کہا جارہا ہے، مگر فتح محمد ملک کا نقطۂ نظر ہے کہ منٹو ہر لحاظ سے پاکستانی ہے۔ ایک ہی متن کو دو متضاد باتوں کا علم بردار ثابت کرنا متن کی Manipulation نہیں تو اور کیا ہے؟ یہ درست ہے کہ مابعد جدید تنقید متن کے کثیر المعانی ہونے کا تصور دیتی ہے اور اس متن کے اقداری درجے کو بلند قرار دیتی ہے جو کثرتِ معانی کا حامل ہو، نیز مابعد جدید تنقید، متن کو ڈی کنسٹرکٹ کرکے، ایک سے زائد معانی دریافت کرنے پر زور بھی دیتی ہے، اور یہ بھی بجا کہ نیا معنی دراصل ایک نئے تناظر کی وجہ سے ممکن ہوتا ہے، مگر متن کی Manipulation یہ ہے کہ اوّل ایک ایسے تناظر میں متن کا مطالعہ کیا جائے، جو متن کے داخلی تناظر سے متصادم ہو، تصادم کی کیفیت کو نظر انداز کرنے کی خاطر متن کے بعض حصوں یا علامتوں کو دبا دیا جائے، دوم متن سے جو معنی برآمد کیا جائے، وہ متن کی جمالیاتی توسیع کے بجائے، کسی سیاسی یا آئیڈیالوجیکل مؤقف کو تقویت دیتا ہو۔ اقبالیاتی تنقید کا بڑا حصہ اور منٹو پر موجودہ تنقید کا پورا حصہ نقادوں کے آئیڈیالوجیکل مؤقف کو تقویت دیتا ہے، اس لیے یہ Manipulation ہے!

میری رائے میں مابعد جدید عہد میں تنقید کی ذمہ داری سب سے زیادہ ہے، جو تخلیق، تنقید اور دیگر حوالوں سے کی جانے والی Manipulation کی جملہ صورتوں کو بےنقاب اور ان کا محاسبہ کرسکتی ہے، مگر وہ تنقید نہیں جو کسی متن کے فنی محاسن و عیوب یا متن کی تشریح تک محدود رہتی ہے، بلکہ وہ تنقید جو ہمہ جہت علم رکھتی ہے، محض علوم اور نظریات کا نہیں، بلکہ تجزیے اور مطالعے کے تمام حربوں کا بھی! اور ضرورت پڑنے پر تجزیے کا نیا طریق بھی وضع کرسکتی ہے اور اس سارے عمل میں خود کو غیر جانب دار رکھتی ہے۔

◆•◆•◆

مابعد جدیدیت کے بنیاد گزار (تعارفیہ)

میشل فوکو

(۱۵/جون ۱۹۲۵ء ـــ ۲۶/جون ۱۹۸۴ء)

میشل فوکو، فرانس کے شہر Poitiers میں پال فوکو کے ہاں پیدا ہوا۔ اس کا باپ پیشے کے اعتبار سے سرجن تھا اور وہ چاہتا تھا کہ اس کا بیٹا پال میشل فوکو سرجری کے پیشے کو ہی اختیار کرے۔ فوکو نے نہ صرف باپ کی خواہش کا احترام نہیں کیا، بلکہ اپنے نام سے پال کا لفظ ہی ہٹا دیا۔ فوکو کی تعلیم Jesuit اور Ecole Normal Supereur جیسے اداروں میں ہوئی۔ ابتدا میں فوکو اوسط درجے کا طالب علم تھا مگر بعد میں اس نے امتیازی کارکردگی کا مظاہرہ کیا۔ جن دنوں فوکو Ecole میں زیر تعلیم تھا، اِنھی دنوں اس پر ڈپریشن کا شدید حملہ ہوا اور اسے نفسیاتی معالج Nomale کے پاس لے جایا گیا۔ یہیں سے اسے نفسیات سے دل چسپی پیدا ہوئی۔ دیگر بہت سے Normaliens کی طرح اس نے فرانسیسی کمیونسٹ پارٹی کی رکنیت لی، تاہم اس کا اہم محرک، اس کا استاد اور معروف نومارکسی فلسفی لوئی التھیو سے تھا۔ فوکو صرف تین سال (۱۹۵۰۔۱۹۵۳ء) تک پارٹی میں رہا۔ سٹالن کی چیرہ دستیوں کو دیکھتے ہوئے، وہ پارٹی سے الگ ہوگیا۔ اس نے ملازمت کا آغاز یونیورسٹی آف للی سے کیا۔ وہاں ۱۹۵۳ء تا ۱۹۵۴ء تک اس نے نفسیات پڑھائی۔ ۱۹۵۴ء میں اس کی پہلی کتاب Maldie mentale at personnalite چھپی۔ بعد میں جس سے وہ برّیت کا اظہار کرتا تھا۔ فوکو تدریس میں دل چسپی نہیں رکھتا تھا۔ چناں چہ اس نے فرانس سے جلاوطنی اختیار کی اور سویڈن کی اُپ سالا یونیورسٹی سے کلچرل سفیر کے طور پر وابستہ رہا۔ ۱۹۵۸ء میں سویڈن سے چلا آیا۔ وارسا اور ہمبرگ کی یونیورسٹیوں سے وابستہ ہوا۔ ۱۹۶۰ء میں فرانس واپس آیا اور اپنا ڈاکٹریٹ کا کام مکمل کرنے میں مصروف ہوگیا۔ وہیں اس کی ملاقات ڈینیل ڈیفرٹ سے ہوئی، جس کے ساتھ اس نے کئی سال non-monogamous partnership میں گزارے۔

۱۹۶۵ء میں وہ تیونس یونیورسٹی سے وابستہ ہوا۔ ۱۹۶۸ء کی طلبا کی بغاوت کے وقت وہ وہ تیونس میں

تھا۔ ۱۹۷۰ء میں وہ فوکو کو کالج آف فرانس میں چیر ملی، جسے اس نے ''انسانی فکر کے نظام کی تاریخ'' کا نام دیا۔ فوکو امریکا کی یونیورسٹی آف بف فیلو سے بھی وابستہ رہا۔ ۱۹۷۵ء میں ڈیتھ ویلی نیشنل پارک میں LCCD لی، جسے اس نے اپنی زندگی کا نادر اور بہترین تجربہ شمار کیا۔ ۱۹۷۸ء میں اس نے ایران کے دو دورے کیے اور وہاں کے سیاسی راہنماؤں سے ملاقاتیں کیں اور ان کے انٹرویو کیے۔ ایران پر اس کے مضامین اٹلی کے اخبار Corriere della sera میں چھپے۔ سان فرانسسکو میں فوکو نے ''گے کلچر'' میں جوش و خروش سے حصہ لیا۔ وہیں اسے ایچ۔ آئی۔ وی لاحق ہوا اور اس کے نتیجے میں وہ فوت ہوا۔

فوکو مغربی فکر کی تاریخ کا مؤرخ اور فلسفی، علمیات، اخلاقیات اور سیاسی فلسفے کا عالم تھا۔ ۱۹۶۰ء کی دہائی میں اس کو ژاک لاکان، لیوی سٹراس اور رولاں بارت کے گروہ میں شامل کیا گیا جو ساختیاتی کہلاتا تھا اور جو سارتر کی وجودیت کو چیلنج کر رہا تھا۔ بعد ازاں ۱۹۷۰ کی دہائی میں اس کی تحریروں کو پس ساختیاتی کہا گیا۔ فوکو ان دونوں سے اپنی وابستگی کی تردید کرتا تھا اور چاہتا تھا کہ اسے ماڈرنیٹی کا حصہ سمجھا جائے، مگر حقیقت یہ ہے کہ وہ حقیقی معنوں میں پس ساختیاتی مفکر ہے۔

فوکو کے ناقدین میں ہر چند چارلس ٹیلر، نوام چامسکی، ہیبر ماس، نینسی فریزر وغیرہ شامل ہیں، مگر سب سے اہم ژاک دریدا تھا جو فوکو کا شاگرد بھی تھا۔ اس نے فوکو کی دیکارت کی کتاب پر لکھی گئی تنقید پر شدید تنقید کی اور نتیجتاً دونوں میں نہ صرف دوستی کا خاتمہ ہوا، بلکہ دونوں میں ۱۵ برس تک جھگڑا چلتا رہا۔ فوکو پر ہونے والی تنقید کے باوجود، فوکو کے اثرات، مختلف شعبہ ہائے علم پر پڑے، مثلاً آرٹ، فلسفہ، تاریخ، بشریات، ثقافتی مطالعات، لسانیات، عمرانیات، تعلیم، نفسیات، ادبی تھیوری، تانیثیت، فلسفہ، سائنس، میوزیم سٹڈیز، مینجمنٹ سٹڈیز وغیرہ۔ اور ظاہر ہے ان اثرات کے سلسلے میں نہ تو فوکو کی شخصیت کا کوئی دخل ہے، نہ اس کی سماجی حیثیت کا، بلکہ خالصتاً اس کے نظریات کی داخلی توانائی کا دخل ہے جو مختلف علوم کی تعمیری ضرورتوں کو پورا کرنے کی قدرت رکھتی ہے۔

ژاں فرانسو لیوتار

(۱۰/اگست ۱۹۲۴ء —— ۲۱/اپریل ۱۹۹۸ء)

لیوتار (Jean-Fyancois Lyotard) پہلا اہم فرانسیسی مفکر ہے، جس نے مابعد جدیدیت کے ڈسکورس کو باقاعدہ طور پر قائم کیا۔

دوسرے بیشتر فرانسیسی مفکرین کی طرح، لیوتار بھی مارکسیت سے متاثر تھا۔ اس نے دوسری جنگ عظیم میں، اپنی تعلیم ترک کر کے ایک رضا کار کے طور پر حصہ لیا، اور ہر طرف بربادی و تباہی کا مشاہدہ کیا۔ اس مشاہدے ہی سے اس کے دل میں اشتراکیت کی محبت کا چراغ روشن ہوا۔ مارکسی فکر سے اس کی محبت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ وہ ۱۹۴۸ء میں فرانس میں قائم ہونے والی سیاسی تنظیم Socialisme on Barbarie کا رکن بنا اور جب اس تنظیم میں غیر مارکسی عناصر کا غلبہ ہوا تو ۱۹۶۳ء میں وہ اس سے الگ ہو گیا، مگر عجیب بات یہ ہے کہ اس کے مابعد جدید نظریات پر مارکسیت کا اثر کوئی اثر نہیں (سوائے ابتدائی تحریروں کے جو دوسری جنگ عظیم کے بعد الجیریا کی آزادی کے ضمن میں چھپیں یا اشتراکی سیاسی تنظیم کے رسالے میں شائع ہوئیں)، حالانکہ اس کے معاصر التھیوسے کی ساری فکر مارکسی ہے۔ لیوتار اپنی عملی زندگی میں سیاسی آدمی مگر اپنی ذہنی زندگی میں غیر سیاسی مفکر ہے۔ بعض لوگ اس کے اُلٹ ہوتے ہیں۔

مابعد جدیدیت کی فکر میں لیوتار نے کبیری بیانیے کی تھیوری متعارف کروائی ہے۔ اس کے نزدیک مابعد جدیدیت کا اختصاص ہی یہ ہے کہ وہ روشن خیالی/جدیدیت کے تشکیل دیے گئے تمام کبیر بیانیوں پر تشکیک کا اظہار کرتی ہے۔ کبیر بیانیوں میں آفاقیت اور عمومیت ہوتی اور مخصوص و منفرد کو نظر انداز کرنے کی روش ہوتی ہے۔ جدیدیت میں آفاقیت کے ذریعے مقامیت کو نظر انداز ہی نہیں کیا گیا، اس کا استحصال بھی کیا گیا۔

لیوتار نے وٹ گنسٹائن کی ''لسانی کھیل'' کی تھیوری سے اثر قبول کیا اور یہ نقطۂ نظر پیش کیا کہ متعدد

Scanned by CamScanner

اور متنوع نظام ہائے معانی موجود ہیں۔ دنیا میں معانی کے ''ساجوں'' کی کثرت ہے۔ مابعد جدیدیت میں معانی کی کثرت وتعدد، معانی کی مقامیت اور معانی کی لسانیت کا جوز کر ہوتا ہے وہ بیشتر لیوتار کا مرہون ہے۔

لیوتار نے مابعد جدیدیت پر بحث کرتے ہوئے اخلاق کا سوال بھی اٹھایا ہے۔ لیوتار جب عمومیت اور آفاقیت کی تردید کرتا ہے تو اکثر کو شک گزرتا ہے کہ وہ اخلاق کی بھی تردید کر رہا ہے کہ اخلاقی بیان عمومی اور آفاقی ہوتا ہے۔ ''سچ بولنا چاہیے۔'' یہ کسی مخصوص ومنفرد صورت حال کا بیان نہیں، بلکہ عمومی بیان ہے اور اسی وجہ سے اخلاقی بیان ہے۔ لیوتار اس کے جواب میں کہتا ہے کہ اخلاقی رویہ اس بات سے عبارت ہے کہ کسی بھی غیر اخلاقی/ ناانصافی کے خطرے کے سلسلے میں تیار رہا جائے۔ یعنی اخلاقی اور غیر اخلاقی عمل میں فرق روا رکھتے ہوئے اپنا لائحہ عمل ترتیب دیا جائے۔ کسی صورت حال کی عمومی اور تجریدی تفہیم کے بجائے اس صورت کو منفرد سمجھ کر اس کی تفہیم کی جائے۔ دوسرے لفظوں میں لیوتار آفاقی اخلاقیات کے بجائے، اس کے اضافی ہونے کا قائل ہے۔ وہ اخلاقیات کا فلسفی نہیں، محض شارح ہے۔

لیوتار خود کو مابعد جدیدیت کے مفکر کے طور پر متعارف کرواتا ہے، مگر جدید آرٹ سے اپنی والہانہ دلچسپی کو برابر قائم رکھتا ہے۔ اس تضاد کا حل وہ مابعد جدیدیت کی نئی تعبیر کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ وہ مابعد جدیدیت کو آرٹ کا مخفی رجحان کہتا ہے جو کسی مخصوص زمانے سے مخصوص نہیں۔ لہٰذا جدیدیت کے زمانے میں بھی مابعد جدید رجحان ظاہر ہوسکتا/ ہوا ہے۔ اسی ضمن میں وہ ارتفاع (Sublime) پر بحث کرتا ہے اور اپنی بحث کے دائرے کو کانٹ کی (جمالیاتی) تھیوری تک کھینچ کے لے جاتا ہے۔ کانٹ نے تنقید عقل محض میں ریاضیاتی ارتفاع اور فعال ارتفاع پر روشنی ڈالی ہے۔ ریاضیاتی ارتفاع کا تجربہ اس وقت ہوتا ہے جب کل ریاضیاتی نوعیت کا ہو۔ اسے پورے کا پورا گرفت میں لینا ممکن نہیں ہوتا۔ ہم اشیا کے ادراک کے جن طریقوں کے عادی ہوتے ہیں، وہ طریقے غیر مؤثر ہوجاتے ہیں مگر ہم اس کل کا عقلی ادراک کر لیتے ہیں اور نتیجتاً ہمیں ارتفاع کا تجربہ ہوتا ہے۔ فعال ارتفاع کا تجربہ ہمیں اس وقت ہوتا ہے، جب کوئی شے یا مظہر ہم پر حاوی ہوجائے اور ہم شدید اضطراب سے گزریں۔ چوں کہ یہ اضطراب اس خوف سے مختلف ہوتا ہے جو کسی حقیقی خطرے کا سامنا کرنے سے ہم پر طاری ہوتا ہے، اس لیے اس اضطراب میں مسرت بھی ہوتی ہے۔ لہٰذا ارتفاع ایک جمالیاتی تجربہ ہے جو اضطراب اور مسرت کی یک جائی کا نتیجہ ہے۔ لیوتار آخراً یہ مؤقف اختیار کرتا ہے کہ آرٹ سے جو ارتفاع نصیب ہوتا ہے، وہ دراصل انسانی ذہن کی استعداد کی آخری حدوں کے انکشاف سے عبارت ہے۔ مابعد جدیدیت پر آرٹ سے دوری کا جو الزام رکھا جاتا ہے۔ لیوتار کے یہ خیالات اس الزام کا مسکت جواب ہیں۔

ژاں بادریلا

(۲۹ رجولائی ۱۹۲۹ء۔ ۶ مارچ ۲۰۰۷ء)

ژاں بادریلا (Jean Baudrillard) مابعد جدیدیت کا نہایت اہم فرانسیسی مفکر ہے۔ مابعد جدیدیت کے کلچر، میڈیا اور صارفین سے تعلق کی جن صورتوں اور سطحوں کو بالعموم زیر بحث لایا جاتا ہے، انھیں بادریلا نے اوّل اوّل نشان زد کیا اور ''نظریایا'' تھا۔ علاوہ ازیں مارکسیت بھی بادریلا کا اہم فکری مسئلہ رہا ہے۔ موجودہ زمانے کے اہم ترین عالمی واقعات: جیسے خلیج کی جنگ اور نائن الیون کا واقعے پر بھی بادریلا نے مضامین لکھے ہیں۔ ان جملہ موضوعات پر بادریلا جس ذہنی فریم ورک کے تحت قلم اٹھاتا ہے، وہ مغرب کی فلسفیانہ روایت اور ساختیاتی فکر (بالخصوص بارت) سے مرتب ہوا ہے۔

بادریلا فرانس کے شہر ریمس (Reims) میں پیدا ہوا۔ پیرس کی سوربورن یونیورسٹی میں جرمن پڑھی، نیز فلسفے اور عمرانیات کا مطالعہ کیا۔ ۱۹۶۶ء میں اس نے Third Cycle Thesis:The Sysytem of objects کے عنوان سے ڈاکٹریٹ کا مقالہ مکمل کیا۔ اس کی عمر کا بیشتر حصہ بطور مترجم اور مدرس کے گزرا ہے۔ ان دنوں یورپین گریجوایٹ سکول میں کلچر اور میڈیا تنقید کے فلسفے کا پروفیسر ہے۔

ہائپر ریئلیٹی، بادریلا کی اہم تھیوری ہے جو مابعد جدید صورت حال سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ اس کے خیال میں امریکا، حقیقتاً ایک 'ہائپر ریئل معاشرہ ہے' جہاں تشکیلی حقیقت نے اصل حقیقت کو شکست دے دی اور بے دخل کر دیا ہے۔ میڈیا کے ذریعے تشکیلی دی گئی حقیقتیں از حد طاقت ور ہوگئی ہیں اور رفتہ رفتہ یہ دنیا کے ان تمام معاشروں پر مسلط ہوتی جارہی ہے، جو میڈیا ٹیکنالوجی میں ترقی کر رہے اور اس ٹیکنالوجی کی رسائی کو ہر فرد تک ممکن بنا رہے ہیں۔

بادریلا نے ۱۹۹۱ء میں ایک چونکا دینے والی بات کہی تھی۔ اس نے کہا کہ خلیج کی جنگ واقع ہی نہیں ہوئی تھی۔ جنگ کے نام پر عدم جنگ تھی۔ نہ صدام حسین اتحادی افواج سے لڑا اور نہ اتحادی افواج صدام حسین

سے برسر پیکار ہوئیں۔صدام کی جگہ عراقی فوجی تھے جو اس کے اقتدار کے دوام کی خاطر اپنی قربانیاں پیش کررہے تھے اور اتحادی افواج کی جگہ روزانہ ۱۰ ہزار ٹن کا بارود گرایا جارہا تھا۔محض یہ ظاہر کرنے کے لیے کہ ایک دشمن موجود ہے، جسے نشانہ بنایا جارہا ہے۔ جنگ میں فتح وشکست ہوتی ہے۔اس جنگ میں ایسا نہیں ہوا تھا۔لہٰذا بادریلا کا مؤقف تھا کہ یہ جنگ نہیں، عدم جنگ تھی،مگر اپنے جنگ ہونے کا تاثر یا ہائپر ریئلٹی ضرور پیدا کررہی تھی۔اس بات کو مغربی اور غیر مغربی حلقوں نے سخت تنقید کا نشانہ بنایا۔

فوکویاما کی طرح بادریلا بھی تاریخ کے خاتمے کا تصور رکھتا ہے۔تاریخ کا مطلب ہے: دو قوتوں کی باہم جنگ آزمائی۔باریلا کو باہم برسر پیکار قوتیں دکھائی نہیں دیتیں۔بادریلا کے دلائل،فوکویاما نے سوویت یونین کے بکھرنے کے بعد یہ تصور دیا تھا کہ اب سرمایہ داریت کا کوئی حریف باقی نہیں رہا،اس لیے اب تاریخ بھی باقی نہیں رہی۔یہ دونوں مفکر تاریخ کا تو عمومی اور یکساں تصور (دو حریفوں کی کش مکش) رکھتے ہیں،مگر اس کے خاتمے کے مختلف دلائل پیش کرتے ہیں۔بادریلا کی اہم دلیل یہ ہے کہ اب (مغربی) عوام کی اکثریت کسی مزاحمتی تحریک کی علم بردار نہیں ہے۔اب عوام وہی ہیں جو میڈیا انھیں بناتا ہے۔لوگ اپنی حقیقتوں میں نہیں، تشکیلی اور میڈیائی شبیہوں کے مطابق جیتے ہیں۔دونوں مفکرین مشرقی اور اسلامی مزاحمتی تحریکوں کو لحاظ میں نہیں رکھتے۔

بادریلا نے نائن الیون کے واقعے پر بعض خیال انگیز باتیں لکھی ہیں۔اس نے فرانسیسی اخبار Le Modne کی ۲ر نومبر ۲۰۰۲ء کی اشاعت میں لکھا ہے کہ ورلڈ ٹریڈ سنٹر کی تباہی کے ذمہ دار ہر چند دہشت گرد ہیں مگر یہ ہم سب (مغربی لوگ) ہیں، جنھوں نے اس تباہی کا خواب دیکھا ہے۔اجارہ داری پر مبنی طاقت کی شکست کا خواب ہر شخص دیکھتا ہے!

بادریلا ابتدا میں مارکسیت سے متاثر تھا مگر بعدازاں وہ اس سے متنفر ہوگیا۔اس کا مؤقف یہ ہے کہ مارکس کا ورلڈ ویو وہی ہے جو سرمایہ داریت کا ہے۔تخلیق اور قدر کا سوال دونوں میں موجود نہیں۔مارکس 'بورژوائی فکر کے وائرس' کا شکار تھا۔بادریلا نے بنا بریں مارکسیت سے اپنا ذہنی تعلق ختم کیا اور اس کی جگہ علامتی تبادلے (Symbolic Exchange) کی تھیوری وضع کی۔'علامتی تبادلے' کی تھیوری دراصل صارفی کلچر میں اشیا کی قدر کا تعین کرتی ہے۔اس تھیوری کی رو سے ہر شے (Object) چار قسم کی اقدار کی حامل ہوتی ہے۔

i. عملی قدر (Functional Value) مثلاً قلم لکھنے کے کام آتا ہے۔کرسی بیٹھنے کے لیے بنی ہے۔

ii. تبادلے کی قدر (Exchange Value) مثلاً قلم پچاس یا پانچ سو روپے میں آتا ہے۔کرسی کی قیمت پانچ سو روپے ہے۔

iii. علامتی قدر (Symbolic Value) مثلاً صاحبِ قلم ہونا، عزت ووقار کی علامت ہے۔کرسی صاحب اختیار ہونے کی علامت ہے۔

iv. نشانیاتی قدر (Sign Value) اشیا کے نظام میں اور اشیا کے مقابل تشکیل پانے والی قدر، مثلاً کچھ کے نزدیک قلم، تلوار سے طاقت ور ہے اور اکثر لوگ کرسی کو قلم پر ترجیح دیتے ہیں۔

ژاک دریدا

(۱۵ر جولائی ۱۹۳۰ء ــــ ۸ر اکتوبر ۲۰۰۴ء)

دریدا، ساختیات کا نقاد اور پسِ ساختیات کا محرک و مناد ہے۔ پس ساختیات : ساختیات سے انحراف کا دوسرا نام ہے اور پہلی مرتبہ انحراف دریدا نے کیا۔ مابعد جدیدیت کی پس منظری فکر میں دریدا کی پس ساختیات بھی شامل ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ دریدا اپنے لیے مابعد جدید مفکر کا لقب پسند نہیں کرتا تھا۔

دریدا، الجزائر میں ''ہسپانوی یہودی'' خاندان میں پیدا ہوا۔ ۱۹۴۹ء میں یہ خاندان فرانس منتقل ہوگیا، تب دریدا اسکول کا طالب علم تھا۔ ۱۹۵۲ء میں دریدا نے پیرس کی مشہور جامعہ E'cole Normale Superieure میں داخلہ لیا۔ ان دنوں اس جامعہ سے فوکو اور التھیو سے وابستہ تھے۔ ہر چند دریدا کو ان دونوں سے درس لینے کا موقع ملا، مگر دریدا نے ان سے اثر قبول نہیں کیا، فوکو سے تو جھگڑا چلتا رہا۔ دریدا نے اپنی فکر کا قبلہ، فرانسیسی مفکروں کے بجائے جرمن فلسفیوں کو بنایا۔ دریدا لیون (Leuven) بلجیم میں بھی زیرِ تعلیم رہا۔ ۵۷۔۱۹۵۶ء میں ہاورڈ کا وظیفہ لیا۔ اپنی ملازمت کا آغاز دریدا نے لیون سے کیا۔ الجیریا کی جنگ آزادی کے دوران میں ۵۹۔۱۹۵۷ء تک فوجیوں کے بچوں کو فرانسیسی اور انگریزی پڑھاتا رہا۔ اگلے چار برس (۱۹۶۰۔۱۹۶۴ء) دریدا نے Sorbonne میں فلسفے کے استاد کے طور پر گزارے اور آئندہ بیس برس تک (۱۹۶۴ء۔۱۹۸۴ء) دریدا اپنی مادرِ علمی (E'cole Normal Superieure) ENS سے وابستہ رہا۔ علاوہ ازیں وہ امریکا کی جان ہاپکنز اور دوسری یونیورسٹیوں سے مہمان یا جز وقتی پروفیسر کے طور پر بھی وابستہ رہا۔ اپنی وفات کے بعد دریدا E'cole des Hautes en Sciences Sociales میں ڈائریکٹر اسٹڈیز کے طور پر کام کر رہا تھا۔

دریدا نے اپنے علمی اور تصنیفی کیرئیر کا آغاز ہسرل کی کتاب Origin of Geometry کے ترجمے سے کیا۔ اس کتاب کے ساتھ دریدا کا طویل تنقیدی دیباچہ بھی تھا۔ یہیں دریدا کو مظہریات سے دلچسپی پیدا

ہوئی۔ ۱۹۵۴ء میں دریدا نے ہسرل کی مظہریات پر تفصیل سے لکھا۔ اگلے برسوں میں دریدا Tel Quelle سے وابستہ رہا۔ ان دنوں اس جریدے میں رولاں بارت، جینل، کرسٹیوا اور دوسرے لوگ ساختیات پر لکھ رہے تھے۔ دریدا فرانس کی دانش ورانہ فضا سے پوری طرح آگاہ تھا، مگر وہ اس کا حصہ بننے کے بجائے اس سے رفتہ رفتہ انحراف کرنے لگا اور اسی انحراف نے بعدازاں فرانس کی علمی فضا کو ہی بدل دیا۔ یہ واقعہ ۱۹۶۶ء میں رونما ہوا، جب دریدا نے جان ہاپکنز یونیورسٹی کے سیمینار میں اپنا مشہور مقالہ Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences پیش کیا۔ اس مقالے میں دریدا نے ساختیات کے تضادات اجاگر کیے اور انھیں تنقید کا نشانہ بنایا تب ساختیات، فرانس کے علمی و ادبی افق پر غالب تھی۔ امریکا کے ادبی اور اکیڈمک حلقے، اس سے بے خبر تھے۔ دریدا نے بہ یک وقت امریکا کو ساختیات سے متعارف بھی کروایا اور امریکا میں ہی پس ساختیات کی بنیاد رکھی۔ بعدازاں دریدا تواتر سے امریکی جامعات میں آتا رہا۔ نتیجتاً امریکا میں ساختیات، کریز بن گئی اور ''ساخت شکن تنقید'' ایک مکتب کے طور پر امریکا میں رائج ہوئی۔ مذکورہ کانفرنس میں دریدا کی ملاقات ساختیاتی نفسیات کے مفسر ژاک لاکان اور پال ڈی مان سے ہوئی۔ مان سے دریدا کی ملاقات عمر بھر کی دوستی میں تبدیل ہوگئی۔ یہ دوستی ۱۹۸۳ء تک مان کی وفات تک قائم رہی۔

دریدا خلاق مصنف ہے۔ ۱۹۶۷ء میں اس کی تین کتابیں Writing And Difference; of Grammatology اور چھپیں اور ۱۹۷۳ء کے بعد ہر سال اس کی ایک کتاب منظرِ عام پر آتی رہی۔ دریدا مسلسل مقالات لکھتا اور جامعات میں لیکچر دیتا رہا جو کتابی شکل میں سامنے آتے رہے۔ دریدا کی کتابوں (مختصر اور مفصل دونوں) کا شمار آسان نہیں ہے، ابھی انگریزی میں بھی دریدا کی مکمل کتابیات تیار نہیں ہوئی۔

دریدا نے ہر چند بہت زیادہ لکھا ہے۔ فلسفہ، ادبی تنقید، تعزیتی مقالات، سیاسی اور اخلاقی مضامین رقم کیے ہیں، انٹرویو اور خطوط اس پر مستزاد ہیں، تاہم اس کی بنیادی اپروچ ڈی کنسٹرکشن سے عبارت ہے۔ ڈی کنسٹرکشن، دریدا کی اپروچ بھی ہے اور اس کا فلسفہ بھی اور ایک نیا تنقیدی مکتب بھی۔ دریدا، ڈی کنسٹرکشن کے ضمن میں مارٹن ہائیڈگر اور نطشے کا مرہون ہے۔ دریدا ''جاپانی دوست کے نام خط'' میں اعتراف کرتا ہے کہ اس نے ڈی کنسٹرکشن کا لفظ ہائیڈگر کی اصطلاحوں Destruktion and Abbau سے اخذ کیا ہے۔ دریدا، ہائیڈگر سے اس قدر متاثر تھا کہ ہائیڈگر واحد فلسفی ہے، جس کا دفاع دریدا نے کیا۔ چلی کے ادیب وکٹر فاریس نے جب ہائیڈگر کو نازی ازم کا حمایتی فلسفی ثابت کرنا چاہا تو ۱۹۸۷ء میں دریدا نے اپنے لیکچر (جو Of Spirits کے نام سے چھپا) میں ہائیڈگر کا دفاع کیا اور فاریس کے الزامات کا مسکت جواب دیا۔ نطشے کی Demolition بھی دریدا کی ساخت شکن تھیوری کے پس منظر میں موجود ہے۔

ڈی کنسٹرکشن کو واضح کرنا آسان نہیں۔ سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ دریدا کے نزدیک ڈی

یعنی متن کو ڈی کنسٹرکٹ نہیں کیا جاتا، متن میں مضمر ڈی کنسٹرکشن کنسٹرکشن کسی متن کا وقوعہ (Occurance) ہے۔ یہ وقوعہ معنی کے عدم استحکام سے عبارت ہے۔ دریدا کا مؤقف ہے کہ ہم ہر متن کے معنی کو متعین سمجھنے کے عادی ہیں۔ متعین معانی، زیادہ تر ثنوی جوڑوں کے مرہون ہوتے ہیں، جیسے رات/دن، خیر/شیر، اعلیٰ/ادنیٰ وغیرہ۔ دریدا یہ دکھاتا ہے کہ دن کا معنی رات کا مرہون ہے (دن اس لیے دن ہے کہ وہ رات نہیں ہے) مگر رات، دن کے معنی کو قائم کرنے کے بعد محو اور غائب نہیں ہو جاتی۔ وہ ایک دھندلے نقش (Trace) کی صورت دن کے معنی میں وجود رہتی ہے اور اسی بنا پر دن کے معنی کو ملتوی اور غیر مستحکم کرتی ہے۔ دریدا کے نزدیک مقرر اور حتمی معنی کا تصور ''موجودگی کی مابعد الطبیعیات'' کی وجہ سے بھی ہے اور ''موجودگی کی مابعد الطبیعیات'' تقریر اور تحریر کی اس درجہ بندی پر منحصر ہے، جس میں تقریر کو اوّلیت اور تحریر کو اس کی نقل قرار دیا جاتا ہے۔ دریدا اس درجہ بندی کو اُلٹ دیتا ہے۔ جب تحریر اوّلیت اختیار کر لیتی ہے تو ''موجودگی'' (جو ماورائی سلیف سے عبارت ہے) باقی نہیں رہتی اور تحریر کا بھی کوئی واحد معنی نہیں رہ جاتا۔ اس کا معنی غیر مستحکم ہو جاتا، ملتوی ہوتا، متفرق ہوتا اور آخراً کثیر ہو جاتا ہے۔ دریدا اس زاویے سے مغربی فلسفے کی پوری روایت کا جائزہ لیتا ہے۔ اس میں ''موجودگی'' کی مابعد الطبیعیات'' کو کلیدی عنصر کے طور پر موجود پاتا ہے، جس پر وہ تنقید کرتا ہے۔

دریدا کی ڈی کنسٹرکشن نے پوری عالمی فکر کو متاثر کیا ہے۔ دریدا کے اثر کی نوعیت کہیں تائید کی ہے، اور کہیں تردید کی۔ تائید اس حلقے کی طرف سے ہے جو انسانی فکر، ادراک اور معنی یابی کے عمل سے سائنسی نوعیت کی دلچسپی رکھتا ہے اور تردید اس حلقے کی طرف سے ہے، جو علمی، سماجی، سیاسی مسائل کو بنیادی انسانی مسائل قرار دیتا اور اس زاویے سے دریدا کا مطالعہ کرتا ہے۔ نوام چومسکی اس حلقے کی سب سے مؤثر شخصیت ہے۔ دریدا اپنی ذاتی حیثیت میں اپنے عہد کے بڑے مسائل سے لاتعلق نہیں تھا۔ ۱۹۹۴ء کے بعد اس نے سیاست اور اخلاق پر لکھا۔ ۱۹۸۳ء میں نیلسن منڈیلا کی معاونت کی۔ نائن الیون کے بعد، ۲۰۰۳ء میں عراق پر امریکا کے حملے کی مخالفت کی۔ ویت نام پر امریکی حملے پر احتجاج کرنے والوں میں دریدا بھی شامل تھا، تاہم دریدا کی ڈی کنسٹرکشن سماجی و سیاسی مسائل سے متعلق بہر حال نہیں ہے۔ جس طرح ایک ریاضی دان تجریدی ساختوں کی تھیوری میں منہمک ہونے کی وجہ سے سماجی مسائل سے الگ ہوتا ہے (اپنی ریاضی دان کی حیثیت میں، نہ کہ ایک فرد کی حیثیت میں) اسی طرح دریدا انسانی فکر کا فلسفی ہونے کی وجہ سے انسانی فکر اور معنی یابی کے بنیادی عمل کا تجزیہ کرتا ہے۔ دریدا کی دریافتیں اتنی بنیادی نوعیت کی ہیں کہ جان راؤلنگ کے مطابق، دریدا کی بنیادی فکر کو ۴۰۰ کتابوں کا موضوع بنایا گیا ہے۔ صرف برطانیہ اور کینیڈا میں ۵۰۰ تحقیقی مقالات، دریدا کی فکر پر لکھے گئے ہیں اور فلسفے و تنقید کے ۱۴۰۰ مقالات میں دریدا کا حوالہ دیا گیا ہے۔ یہ شماریاتی جائزہ ۱۹۹۹ء

میں مرتب ہوا۔ اب یہ تعداد کہیں زیادہ ہو چکی ہے۔ (افسوس اردو میں دریدا پر باقاعدہ تحقیق نہ ہونے کے برابر ہے) دریدا کو کیمبرج یونیورسٹی (کافی تنازع کے بعد) کولمبیا یونیورسٹی، ایکس یونیورسٹی، لیون یونیورسٹی اور ولیمز کالج نے اعزازی ڈاکٹریٹ کی ڈگری دی۔

دریدا کی وفات لبلبے کے کینسر سے ہوئی۔

...یدیت کی بنیادی اصطلاحات (فرہنگ)

آئیڈیالوجی (Ideology)

آئیڈیالوجی کی اصطلاح کو مابعد جدیدیت نے وضع نہیں کیا، مگر اسے اپنے مخصوص تناظر میں اہمیت دی اور اس کی تعبیر نو کی ہے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ جن اصطلاحات (اور افکار) نے مابعد جدیدیت کے فکری منظرنامے میں اپنی موزونیت کو برقرار رکھا اور ''راندۂ مابعد جدیدیت'' نہیں ہوئیں، ان میں آئیڈیالوجی بھی شامل ہے۔

آئیڈیالوجی کی اصطلاح ۱۸ویں صدی کے آخر میں فرانسیسی فلسفی Destutt de Tracy (۱۷۵۴ء۔۱۸۳۶ء) نے وضع کی۔ بہ قول جورجے لارین، اس کا مفہوم ''خیالات کی سائنس'' لیا گیا۔ خیالات کیا ہیں؟ یہ خیالات (Ideas) نہ تو سائنس کے قطعی اور غیر مبہم خیالات ہیں اور نہ فلسفے کے منطقی خیالات؛ بلکہ وہ خیالات ہیں جنھیں کوئی گروہ کائنات کے ساتھ اپنے رشتے کے تعین اور وضاحت کے سلسلے میں قائم کر لیتا ہے اور پھر انھیں راہنما اصولوں کا درجہ دیے چلا جاتا ہے۔ ان خیالات کا سرچشمہ تاریخی عمل، ثقافتی رسومات، مذہب ہو سکتا ہے۔ ان ''خیالات'' کی صداقت کو پرکھنے کی ضرورت محسوس نہیں کی جاتی۔ اسی بنا پر غالباً نپولین نے اپنے دوستوں کو آئیڈیولوگ'' (Ideologue) کہا، جو حقیقی دنیا سے بے خبر اور خوابوں میں رہنے والے تھے۔ ان ''آئیڈیالوجیکل خیالات'' کا سائنسی مطالعہ کیا جا سکتا ہے (اس مطالعے کو میٹا آئیڈیالوجی کا نام دیا گیا ہے) مگر انھیں سائنس نہیں کہا جا سکتا۔ سائنس کو آئیڈیالوجی کی نقیض قرار دیا گیا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ایک دوسرے مقام پر سائنس بھی آئیڈیالوجی کا درجہ اختیار کر جاتی ہے۔ بالخصوص جب سائنس فرد اور کائنات کے رشتے کے تعین میں قائدانہ کردار ادا کرنے لگ جاتی ہے۔

لارین کے مطابق آئیڈیالوجی سے وابستہ تصورات کا اوّلین بیج غالباً میکاولی (۱۴۶۹ء۔۱۵۲۷ء) نے The Prince میں بویا۔ اس نے کہا کہ انسانی فیصلے مفادات اور ہوس سے متاثر (اور متعین) ہوتے ہیں۔ اس نے کارل مارکس سے کہیں پہلے مذہب کو طاقت اور غلبے کی بے مہار خواہش سے جوڑا۔ اس نے یہ بھی کہا کہ

غلبے کے لیے فقط طاقت کافی نہیں، دھوکا اور فریب بھی ضروری ہے۔ یعنی سیاسی غلبے کے لیے عسکری قوت ناکافی ہوتی ہے، لوگوں کو اس کی مدد سے قابو میں نہیں رکھا جا سکتا اور ان کی قوت مزاحمت کو کچلا نہیں جا سکتا، بلکہ [illegible] لوگوں کو یہ (جھوٹا) یقین دلانا ضروری ہے کہ وہ ان کا حقیقی ہمدرد ہے۔ اس طرح انھیں ایک ''باطل شعور'' کے حصار میں رکھا جاتا ہے۔ میکاولی نے گویا ''آئیڈیالوجی'' کو طاقت سے جوڑا۔ بعدازاں کارل مارکس نے آئیڈیالوجی کو False Consciousness یا باطل شعور کہا۔ مارکس نے سماج کو اساس (معاشی نظام، طریق پیداوار) اور بالائی ساخت (قانون، مذہب، سیاسی نظام وغیرہ) سے عبارت قرار دیا۔ طاقت ور طبقہ سماج کی اساس، یعنی مخصوص معاشی نظام کو قائم رکھنے کے لیے اقدار، رسوم، قواعد وغیرہ رائج کرتا ہے جو لوگوں کو اپنی موجودہ حالت پر قانع و مطمئن رہنے پر مائل رکھتے ہیں۔ اقدار، رسوم، قواعد، آئیڈیالوجی ہیں جو اپنی اصل میں باطل شعور ہیں کہ ان کے اسیر ہونے کی وجہ سے لوگ طاقت ور طبقے کے اصل عزائم سے بے خبر رہتے ہیں۔ مارکس نے آئیڈیالوجی کے تین اوصاف بتائے: فطری رنگ دینا (To naturalize)، تاریخی بنانا (To historicize) اور ابدی بنانا (To eternalize) یعنی:

ا۔ آئیڈیالوجی کا اظہار کچھ اس طور ہوتا ہے کہ وہ عین فطری محسوس ہوتی ہے۔

ب۔ آئیڈیالوجی یہ باور کراتی ہے کہ وہ تاریخی طور پر پیدا ہوئی ہے۔ انسانی تاریخ کا بہاؤ جس مخصوص رخ میں تھا اس رخ میں آئیڈیالوجی کا ظہور لازم تھا۔

ج۔ آئیڈیالوجی خود کو ابدی اور مستقل صداقت کے طور پر پیش کرتی ہے۔

مثال کے طور پر کہا گیا ہے کہ ''جمہوریت ایک ایسا سیاسی نظام ہے، جو انسانی ضرورتوں اور فطرت کے عین مطابق ہے۔ یہ انسان کی سیاسی جدوجہد کے تاریخی ارتقا کا نتیجہ ہے اور جب جمہوریت کسی ملک میں رائج اور مستحکم ہو جاتی ہے تو کسی دوسرے نظام سیاست کی ضرورت ہمیشہ کے لیے ختم ہو جاتی ہے۔ جمہوریت ابدی، سیاسی نظام قرار پاتی ہے۔'' یہ سارے مفروضے دراصل آئیڈیالوجی ہیں۔ گویا آئیڈیالوجی مفروضہ تصور، قدر، خیال اور اعتقاد ہے، جو ضروری نہیں کہ حقیقی بنیاد رکھتا ہو یا صداقت پر مبنی ہو، مگر جو افراد کے سماجی اعمال کو متاثر و متعین کرتا ہو، کائنات کے ساتھ ان کے رشتے اور کائنات میں ان کے کردار کا تصور (ورلڈ ویو) دیتا ہو۔ چناں چہ آئیڈیالوجی صداقت سے زیادہ طاقت (مابعد جدید مفہوم میں جہاں طاقت کی بیسیوں صورتیں ہیں) سے وابستہ ہوتی ہے۔ یعنی آئیڈیالوجی کو اس سے غرض نہیں ہوتی کہ سچ کیا ہے اور غلط کیا ہے۔ اسے اس بات سے سروکار ہوتا ہے کہ سماج میں مخصوص قسم کے اذہان کیوں کر پیدا کیے جا سکتے ہیں۔ بنابریں Willard A Mullins نے آئیڈیالوجی کے چار خصائص بتائے ہیں۔ (ا) یہ شعور پر حاوی ہوتی ہے، (ب) اقدار کا نظام دیتی ہے، (ج) عمل کی طرف راہنمائی کرتی ہے اور (د) منطقی طور پر منظم ہوتی ہے۔

مارکسی تصور کے مطابق آئیڈیالوجی کو "پیدا" کیا جاتا اور واضح مقاصد کے تحت بروئے کار لایا جاتا ہے۔ انتونیو گرامشی (Antonio Gramsci) نے آئیڈیالوجی کے مارکسی تصور کو آگے بڑھاتے ہوئے "ثقافتی اجارہ داری" (Cultural Hegemony) کی اصطلاح متعارف کروائی ہے۔ اس اصطلاح کے ذریعے دراصل اس نے اس سوال کا جواب پیش کیا ہے کہ آخر صنعتی یورپ میں کیمونزم کے انقلاب کی مارکس کی پیش گوئی پوری کیوں نہ ہوئی؟ گرامشی کے مطابق صنعتی یورپ کے ممالک نے "ثقافتی اجارہ داری" کے ذریعے صنعتی مزدوروں کی سرمایہ داریت کے خلاف ممکنہ مزاحمت کو ٹالا ہے۔ ثقافتی اجارہ داری کا اثر و عمل وہی ہے جو آئیڈیالوجی کا ہے: ایک گروہ کا دوسرے گروہ پر فوجی طاقت کے استعمال کے بغیر اپنا ذہنی و تصوری اجارہ قائم کرنا اور اس اجارے کو فطری و تاریخی بنا کر پیش کرنا اور لوگوں کا اجارے کو فطری و تاریخی تسلیم کرلینا۔ چونکہ صنعتی یورپ کے صنعتی مزدوروں نے سرمایہ دارانہ سیاسی نظام، سیاسی اعتقادات، تعلیمی تصورات، شہری قوانین کو فطری و تاریخی سمجھ کر قبول کرلیا ہے، اس لیے وہ سرمایہ داریت کے خلاف جدوجہد پر آمادہ نہیں ہوئے۔ ہر چند گرامشی کا یہ تجزیہ معذرت خواہانہ اور دفاعی نوعیت کا ہے اور عوام کو "معصوم احمق" کے طور پر پیش کرتا ہے، جو خود قوت فیصلہ نہیں رکھتے اور دوسروں کے فیصلوں کے آگے سر تسلیم خم کر لیتے ہیں، مگر یہ آئیڈیالوجی اور اجارہ داری کے میکانزم کی وضاحت بہر حال کرتا ہے۔

گرامشی نے جسے ثقافتی اجارہ داری کہا ہے اس کی تکمیل التھیو سے (۱۹۱۸ء۔۱۹۹۰ء) کے مطابق "آئیڈیالوجیکل سٹیٹ اپریٹس (Ideological State Apparatus) کے ذریعے ہوتی ہے۔ التھیو سے مختلف قسم کے اعمال (Practices) میں فرق کرتا ہے، جو آدمی کی "تشکیل" کرتے ہیں، مثلاً آدمی کا بھٹہ مزدور بننا، معاشی عمل کی وجہ سے ہے، پروفیسر اور خطیب بننا دو مختلف تعلیمی "اعمال" کے سبب ہے۔ یہ اعمال ایک اعتبار سے سماجی ہیں، جب کہ آدمی کی تشکیل میں مخصوص نقطۂ نظر، تصورِ کائنات، تصورِ اقدار، تصورِ ذات بھی اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ یہ سب آئیڈیالوجیکل ہیں۔ ان کی زمام ریاستی تنظیموں کے ہاتھ میں ہوتی ہیں۔ "آئیڈیالوجیکل سٹیٹ اپریٹسز" میں مدارس، جامعات، میڈیا، مذہبی تنظیمیں اور مختلف ذرائع سے پھیلائے گئے خیالات شامل ہیں۔ ریاست، مختلف ذرائع، تنظیموں اور اداروں کے ذریعے مخصوص ذہنیت اور مزاج کے لوگ پیدا کرتی ہے۔ التھیو سے کا اشارہ کسی مخصوص ریاست کی طرف نہیں۔ اس کا موقف ہے کہ ہر ریاست یہ کام کرتی ہے، اس لیے کہ آئیڈیالوجی کی ساخت اور وظیفہ تاریخ کے تمام ادوار میں یکساں رہا ہے۔ اسی بنا پر وہ یہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ "آئیڈیالوجی کی کوئی تاریخ نہیں ہے"، یعنی یہ بدلتی نہیں ہے، ہر زمانے اور ہر صورت حال میں یکساں رہتی ہے۔ اس سے یہ گمان ہوسکتا ہے کہ آئیڈیالوجی کوئی تجرید ہے، التھیو سے چوں کہ مارکسی ہے اس لیے وہ ساتھ ہی دعویٰ پیش کرتا ہے کہ "آئیڈیالوجی مادی وجود رکھتی ہے۔" وہ نہ صرف مادی

وجود کی طرح موثر ہے بلکہ ریاستی تنظیموں کے اعمال کی شکل میں ظاہر بھی ہے۔

آئیڈیالوجی، فرد اور موضوع کو حاوی ہے۔ اور یہی بات آئیڈیالوجی کو مابعد جدیدیت کی نگاہ میں موزوں اور اہم بناتی ہے۔ مابعد جدیدیت بھی فرد/موضوع کو سماجی اور ثقافتی تشکیل قرار دیتی ہے۔ جو عناصر اور ادارے موضوع/فرد کی تشکیل کرتے ہیں، وہ آئیڈیالوجیکل ہیں یا آئیڈیالوجی کو بطور وسیلہ استعمال کرتے ہیں۔ آئیڈیالوجی انفرادی نہیں اجتماعی ہوتی ہے۔ فلسفہ انفرادی ہوسکتا ہے مگر آئیڈیالوجی نہیں۔ آئیڈیالوجی کے ذریعے نہ صرف گروہ کو منظم کیا جاتا ہے، بلکہ خود وہ گروہ اپنے اعتقادات، توہمات، خیالات کے ذریعے انتشار کو منظم کرتا ہے۔ آئیڈیالوجی کے ذریعے اپنی اور کائنات کی تفہیم کرتا ہے۔ آئیڈیالوجی کی دو قسموں میں فرق کیا جاسکتا ہے: ایک قسم وہ ہے جو کسی سماجی گروہ میں مخصوص ثقافتی و تاریخی اسباب سے ازخود پیدا ہوجاتی ہے۔ وہ گروہ بالعموم آئیڈیالوجی کے تشکیلی مراحل کا علم نہیں رکھتا۔ یہ آئیڈیالوجی اس گروہ کو طبقاتی شناخت دیتی ہے۔ اس کے طبقاتی مفادات کی نگہبانی کرتی ہے۔ دوسرے طبقات سے رشتے کی نوعیت کا شعور دیتی ہے۔

آئیڈیالوجی کی دوسری قسم وہ ہے جسے باقاعدہ تشکیل دیا جاتا ہے۔ یہ قسم ڈسکورس (رک) کے زیادہ قریب ہے۔ اس آئیڈیالوجی کی درجنوں صورتیں ہیں مثلاً سوشلزم، لبرلزم، سوشل ڈیموکریسی، فیمن ازم، نیشنلزم، ریجنل ازم، پان ارب ازم، فاشزم، نیوہیومنزم، نازی ازم، کنزرویٹوزم، اسلام ازم، ہندو نیشنل ازم، زاؤنزم، ریلزم، انٹرنیشنل ازم، گلوبل ازم، سنٹرازم، سائنٹزم وغیرہم۔ تاہم آئیڈیالوجی کی کوئی صورت اور قسم ہو اس کی کارکردگی یکساں ہوتی ہے۔

ہر آئیڈیالوجی میں بعض تضادات ہوتے ہیں، انھیں چھپایا یا دبایا جاتا ہے۔ اس لیے آئیڈیالوجی کے مطالعے میں ان چھپائے یا دبائے گئے پہلوؤں کو (The other ہوتے ہیں) منکشف کیا جاتا ہے اور ان کی مدد سے آئیڈیالوجی کے اصل مقاصد کو سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یعنی آئیڈیالوجی کی تشکیل میں "غیر" موجود ہوتا ہے اور اس کی تفہیم میں بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔ غیر یا Other کا تصور جو اصل میں ان کہا (Unsaid) ہے، مابعد جدیدی تصور ہے۔ "غیر" ہر چند خاموش اور مخفی ہے مگر پوری طرح فعال ہے۔ یہ اور بات ہے کہ "غیر" کی فعالیت نشانیاتی، معنی خیزی کا مفہوم رکھتی ہے۔ کسی متن کی آئیڈیالوجیکل جہات کا مطالعہ درج ذیل سوالوں کی روشنی میں کیا جاسکتا ہے۔

i. متن میں کس بات، واقعے، صورت حال، تجربے یا کیفیت کو فطری و تاریخی بنا کر پیش کیا گیا ہے؟

ii. متن میں اضدادی جوڑے (رات/دن، خیر/شر، ہیرو/ولن، مرد/عورت) کی تلاش کی جائے اور یہ دیکھا جائے کہ کسی عنصر کو دوسرے پر، کب ترجیح دی گئی ہے؟ ترجیح کا عمل ہمیشہ اقداری اور آئیڈیالوجیکل ہوتا ہے۔

کسی واقعے، تجربے، طبقے یا صورت حال کے کس حصے کو خاموش یا ان کہا رکھا گیا ہے؟

iii. کسی واقعے، تجربے، طبقے یا صورت حال کے کس حصے کو خاموش یا ان کہا رکھا گیا ہے؟

iv. کسی کردار، واقعے یا طبقے کو اسرار آمیز (Mystify) بنا کر پیش کیا گیا ہے؟ مثلاً سگریٹ کے اشتہار کو فطرت کے پس منظر اور بہادری کی صورت حال میں پیش کرنا، اسے اسرار آمیز بنانا ہے۔ یعنی ایک وسیع ثقافتی تجربے یا علم کے ذریعے کسی ایک، محدود تجربے کی اصل کو چھپایا یا مسخ کیا جائے، مگر چھپانے یا مسخ کرنے کا عمل اسرار آمیز ہو۔

v. شاعری میں کون سا اسلوب اور فکشن میں نقطۂ نظر (بیانیے کا طریقہ) کون سا اختیار کیا گیا ہے؟

References

1. Althusser, Louis, Politics and History.
2. __, The Humanist Controversy and Other Texts.
3. Hawkes, David, Ideology, Roultedge, 2003.
4. Jorge Larrain, The Concept of Ideology, Hutchinson & London, 1979.

افتراق والتوا (Differance)

لوگو مرکزیت کی اصطلاح مغربی فلسفے کے مخصوص لسانی تصور کے ضمن میں دریدا نے وضع کی تھی اور Differance کی اصطلاح، اس نے اپنے نقطۂ نظر کی کی وضاحت کی خاطر تشکیل دی ہے۔ لہٰذا ثانی الذکر اصطلاح لوگو مرکزیت کی متضاد اور متبادل ہے۔ یہ اصطلاح فرانسیسی فعل Differer سے ماخوذ ہے، جس کا مطلب بیک وقت مختلف ہونا (to differ) اور ملتوی ہونا (to defer) ہے۔ دریدا کے مطابق زبان میں افتراق اور التوا کا کھیل ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ لوگو مرکزیت کے ذریعے، دریدا نے سوسیئر کو تنقید کا نشانہ بنایا کہ اس نے تحریری لفظ کو بولے ہوئے لفظ کا نمائندہ تسلیم کیا تھا، مگر Differance کا بنیادی تصور دریدا نے سوسیئر ہی سے اخذ کیا ہے۔ سوسیئر نے لسانی نشانات میں فرق کے رشتوں کی نشان دہی کی تھی۔ دریدا فرق کے تصور کو، اس کی منطقی انتہا تک لے جاتا ہے۔ دریدا کے نزدیک زبان میں محض افتراقات ہیں، اور چوں کہ افتراقات ہیں اس لیے التوا بھی ہے۔ ایک معنی اس لیے متفرق ہوتا ہے کہ وہ ملتوی ہوتا ہے۔

Differance کی تھیوری میں دو باتوں پر بالخصوص زور ہے۔

(الف) کوئی متن حتمی، مطلق اور واحد معنی نہیں رکھتا۔ متن کے معانی مسلسل، متفرق اور ملتوی ہوتے چلے جاتے ہیں۔ ہم متن کے ایک معنی تک پہنچتے ہیں تو اس کی تہ میں اور ارد گرد دیگر معانی سر اٹھائے موجود ہوتے ہیں۔ افتراق اور التوا کا باہمی کھیل (انٹرپلے) مسلسل اور لامتناہی ہے۔

(ب) افتراق والتوا، متن کی ساخت اور صورت حال میں ہے۔ یہ باہر سے مسلط ہوتا ہے، نہ کسی مخصوص مطالعاتی طریقے کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ از خود موجود ہوتا ہے، تاہم اسے دریافت کرنا ہوتا ہے۔

References

1. Derrida, Jacques, of Grammatology (Trans. Gayatri Chakravorfy Spivake) , Baltimor: John Hopkins University Press, 1974.
2. Powell, Jim, Derrida for Begginners, New York: Writers and Readers Publishing 1997.

اے پوریا (Aporia)

اے پوریا کی اصطلاح یونانی الاصل ہے جس کا لفظی مطلب ''تعطل، معما'' ہے۔ یونانیوں نے اسے فلسفے اور خطابت میں برتا، بعدازاں پال دی مان نے ژاک دریدا کے فلسفیانہ طریق کار کی وضاحت کے لیے موزوں سمجھا اور اسے ڈی کنسٹرکشن کی تھیوری میں مرکزی اہمیت تفویض کی۔

افلاطون نے اپنے مکالمات میں اے پوریا کو فلسفیانہ حربے کے طور پر اختیار کیا ہے۔ مکالمات میں سقراط اپنے مخاطب سے کسی تصور کی تعریف کرنے کے لیے کہتا ہے اور پھر تعریف کے جواب میں اس سے سوالات کر کے اس کی تعریف کو ناقص ثابت کر کے، اسے ''تعطل اور معمے'' کی کیفیت میں مبتلا کر دیتا ہے۔ یہ کیفیت اے پوریا ہے، جس میں تذبذب، عدم تعین اور بے یقینی کے عناصر ہیں۔ تاہم اے پوریا مخاطب کو یہ موقع دیتا ہے کہ وہ اپنے مؤقف پر نظر ثانی کرے اور مزید تحقیق و جستجو سے کام لے...... خطاب میں اے پوریا سے ملتی جلتی حالت ہے۔ جب مقرر اپنے سامعین کے سامنے اپنی تشکیک (جو زیادہ تر فرضی ہے) کا اظہار کر کے اپنی گفتگو کو آگے بڑھانے کا ایک ایسا طریقہ دریافت کرتا ہے جس سے گفتگو میں گہرائی پیدا ہو جاتی ہے۔

ڈی کنسٹرکشن کی تھیوری میں اے پوریا کے ان دونوں مفاہیم کو ملا دیا گیا ہے اور اس سے مراد متن کی وہ حالت لی گئی ہے جس میں گرفتار ہو کر متن ''تعقل، عدم تعین اور ایک قسم کی کش مکش'' کی زد پر آ جاتا ہے۔ یہ کش مکش دراصل متن کی منطق اور خطابت میں ہوتی ہے، متن کی منطق کچھ کہتی ہے مگر خطابت کچھ اور ظاہر کرتی ہے۔ سادہ ترین لفظوں میں کسی متن کے اسلوب اور مواد میں ہم آہنگی نہیں، دوئی ہوتی ہے یا سگنی فائر اور سگنی فائیڈ میں یکجائی نہیں، ثنویت ہوتی ہے یا لفظ اور معنی میں اتحاد نہیں جدائی ہوتی ہے۔ دریدا کی تھیوری سے یہ واضح ہوتا ہے کہ اے پوریا کسی مطالعاتی حربے سے پیدا نہیں ہوتا، یہ متن کا وقوعہ (Occurance) ہے اور متن کی اپنی صورت حال ہے۔

References

1. Derrid, Jacques,of Grammatology(trans. Gayatri Chakravorfy Spivake), Baltimore: John Hopkins University Press, 1974
2. Paul de Man, Blind & Insight, New York: Oxford University Press, 1971.

بیانیہ (Narrative)

مابعد جدیدیت علوم، نظریات، اصطلاحات اور اصناف کی روایتی بندیوں کو توڑ کر ان کی بنیادی ساختوں کو، کس طور پر منکشف کرتی ہے، اس کی ایک مثال بیانیے کی اصطلاح ہے۔ بیانیہ، ارسطو سے لے کر ولادی میر پراپ تک ادبی صنف کے مفہوم میں استعمال ہوتا رہا ہے۔ اس سے بالعموم ناول، افسانہ، ڈراما، لوک کہانی وغیرہ لیا جاتا رہا ہے، مگر اب اس کے مفہوم میں غیر معمولی وسعت پیدا ہو گئی ہے اور اسے غیر افسانوی اصناف و علوم کے ضمن میں بے دھڑک برتا جا رہا ہے۔ بیانیے کی صنفی حدود کے ٹوٹنے اور نئے تناظر میں اس کے برتے جانے کا اصل سبب یہ ہے کہ اس کی بنیادی روح یعنی اس کے نشانیاتی نظام کو دریافت کر لیا گیا ہے۔ رولاں بارت اور کلاڈ بریمنڈ نے بیانیے کو Signifying Phenomeneon قرار دیا ہے۔ گویا ان کے نزدیک بیانیہ محض ادبی اصطلاح نہیں، جو کہانی کی بعض صورتوں کو محیط ہوتی ہے بلکہ ایک نظری اور تصوری فریم ورک ہے، جو اشیاء کو منظم کرتا، انھیں معرضِ فہم میں لاتا اور مخصوص قسم کا علم پیدا کرتا ہے۔ بیانیے کے نظری تصور میں بدلنے کے باوجود، اس کی بنیادی نہاد ''کہانی کا بیان'' قائم رہتی ہے، مگر اب اس کا مقصد اور کردار بدل جاتا ہے۔

اب بیانیے کی تفہیم بالعموم دو زاویوں سے کی جا رہی ہے: اس کے مقاصد کی رو سے اور اس کے منطقی امتیازات کے لحاظ سے۔ بیانیے سے درج ذیل مقاصد وابستہ کیے جا رہے ہیں۔

الف۔ بیانیہ، انسانی تجربے کو اس کی زمانیت سے وابستہ کرتا ہے۔ یہ باور کراتا ہے کہ ہر انسانی تجربہ کسی خاص لمحے میں ممکن ہوتا ہے اور یہ لمحہ اپنی مکانیت کے ساتھ تجربے میں شامل ہوتا اور تجربے کی تشکیل کرتا ہے۔

ب۔ بیانیہ انسانی تجربے (کے اجزا) کو منظم کرتا ہے اور اس طرح حقیقت کا مخصوص ماڈل (بیانیہ ماڈل) تشکیل دیتا ہے۔ بیانیہ ماڈل دراصل سوچنے کا مخصوص طریقہ ہے، جو اشیا کی جسمیت اور انفرادیت کو گرفت میں لیتا ہے اور تجرید اور عمومیت کی تردید کرتا ہے۔ اس طور حقیقت کا بیانیہ ماڈل

سائنسی ماڈل سے بھی مختلف ہے۔اس
حقیقت کے فلسفیانہ ماڈل سے مختلف ہے۔بیانیہ ماڈل،
اختلاف کی نشاندہی فرانس لیوتارنے کی ہے (جنھوں نے کبیر بیانیے کی تھیوری پیش کی ہے)
اس کا کہنا ہے کہ بیانیہ (بالخصوص قدیم معاشروں میں) ایک ایسا علم دیتا ہے جو کہانی بیان کرنے
والے کی مقتدر شخصیت کا مرہون منت ہے، جب کہ سائنسی علم شخصیت کا نہیں، دلیل اور ثبوت کا
محتاج ہے۔دوسرے لفظوں میں بیانیہ ماڈل میں مصنف اور بیان کنندے کو مرکزیت حاصل ہے
اور سائنسی ماڈل اس طرز کی اتھارٹی کی نفی کرتا ہے۔

ج۔ بیانیہ، ثقافتی روایات اور اقدار کی تشکیل کرتا اور آگے ان کی ترسیل بھی کرتا ہے۔یعنی بیانیہ بہ یک وقت تخلیقی اور ابلاغی قوت کا حامل ہے۔

د۔ بیانیہ اپنی روایتی افسانوی صورتوں میں، ہماری ذہنی کائنات کی توسیع کرتا ہے، ان تجربات اور واقعات کو پیش کر کے جو ہماری روزمرہ زندگی سے بالا ہوتے ہیں۔ہمیں نئے نئے فکری تجربات کے لیے موقع اور میدان مہیا کرتا ہے۔تاہم واضح رہے کہ ہماری روزمرہ زندگی سے بالا واقعات جسمیت اور زمانیت کے حامل ہوتے ہیں۔

ر۔ بیانیہ، ڈسکورس کی طرح، حاوی آئیڈیالوجی کا آلہ اور طاقت کا ہتھیار ہے۔فوکو نے اسے باقاعدہ تھیوری کے طور پر پیش کیا ہے۔بیانیے کا یہ مقصد نیا ہے یا نیا دریافت کیا گیا ہے۔

س۔ بیانیہ تفریح اور تعلیم کا وسیلہ ہے۔بیانیے کا یہ مقصد روایتی اور پرانا ہے۔

بیانیے کے نظری تصور کے امتیازات کی وضاحت عموماً تین قسم کے سوالات اٹھانے کی صورت میں کی گئی ہے۔پہلا سوال یہ ہے کہ کیا بیانیہ آفاقی اور لازمانی ہے یا مختلف ثقافتوں اور مختلف زمانوں میں یہ بدل جاتا ہے؟ مابعد جدیدیت چوں کہ ہر مظہر کو مقامی اور مخصوص تناظر کا پابند قرار دیتی ہے، اس لیے اس کی نظر میں بیانیہ مختلف ثقافتوں اور زمانوں میں بدل جاتا ہے۔تاہم بیانیے کا یہ بدلنا اساس (Base) کی سطح پر نہیں، بالائی ساخت کی سطح پر ہوتا ہے۔دوسرا سوال یہ اٹھایا گیا ہے کہ کیا کوئی بیانیہ، بیان کنندے کے بغیر ممکن ہوتا ہے؟ یعنی کیا راوی یا بیان کنندہ، بیانیے کی شرطِ اوّلین ہے؟ گویا لیوتار کے مؤقف پر سوالیہ نشان لگایا گیا ہے۔جیرالڈ پرنس کا موقف ہے کہ ''بیانیہ' حقیقی یا اختراعی واقعات کا بیان ہے، جنھیں ایک یا ایک سے زائد بیان کنندے، ایک یا ایک سے زائد مخاطبوں (Narratees) کے لیے پیش کرتے ہیں'' مگر ڈیوڈ بورڈ ویل جیسے لوگوں کا خیال ہے کہ فلمی اور تھیٹریکل ''بیانیے'' بیان کنندے کے بغیر ہوتے ہیں۔تاہم اس کے جواب میں کہا گیا ہے کہ بیان کنندہ، ضروری نہیں کہ کوئی حقیقی یا تخیلی شخص ہو، وہ محض ایک لہجہ یا آواز بھی ہو سکتا ہے۔وہ لہجہ جو واقعات کی تنظیم و ترتیب میں بطور ''آہنگ'' ظاہر ہوتا ہے۔تیسرا سوال یہ اٹھایا گیا ہے کہ آیا بیانیت

(Narrativity) بیانیے کے معنی کی کوئی جہت ہے یا نہیں؟ یعنی کیا بیان کرنے کا عمل، کہانی کے واقعات، کرداروں اور پلاٹ کے علاوہ ہے، کہانی کے کسی نئے معنی کی طرف اشارہ کرتا ہے یا وہ کہانی میں شامل ہے؟ یہ سوال دراصل اس سوال سے جڑا ہے کہ کیا بیانیہ ہیئت ہے یا مواد؟ اور یہ سوال سٹوری (واقعات کا تسلسل) اور ڈسکورس (سٹوری کا بیان) میں فرق کیے جانے کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے۔بیانیات (Narratology) کی تھیوری سٹوری اور ڈسکورس کے امتیاز پر ہی استوار ہوتی ہے۔بیانیاتی تھیوری کے مطابق، ہر بیانیہ اسٹوری اور ڈسکورس کی ثنویت تو رکھتا ہے مگر ہم ان دونوں کو بیانیے ہی میں، بیانیے کی قرأت کے دوران میں ہی دریافت کرتے ہیں۔ہمارا سابقہ پہلے ڈسکورس سے پڑتا ہے اور اسی میں ہم سٹوری اخذ کرتے اور اپنے ذہن میں تشکیل دیتے ہیں، مگر چوں کہ ان دونوں کو الگ الگ تصور کیا جا سکتا ہے، اس لیے بیانیت یا ڈسکورس کا تجزیہ، بیانیے کے معانی میں نئی جہت کے اضافے کا باعث بن سکتا ہے۔

References

1. Abbott, H.Porter, The Cambridge Introduction to Narrative, Cambridge, 2002.
2. Barthes, Roland, Image, Music, Text, (trans.Stephen Heath) New York: Hill and wang, 1977.
3. Foucault, Michel, The History of Sexuality (trnas. Robert Hurley) New York: Random Huse, 2002.
4. Lyotard, Jean-Francois, The Postmodarn Condition: A Report on Knowlede, Minneapolis: Univ of Minnesot Press, 1984.

بین المتونیت (Intertextuality)

مابعد جدید تنقید اور طریق ہائے مطالعہ کی وضاحت جس عمدگی سے بین المتونیت کرتی ہے، کوئی دوسری اصطلاح نہیں کرتی۔ مابعد جدید تنقید اور مطالعاتی طریقے بین العلومی اور بین المتونی ہیں۔ مابعد جدیدیت ایک ایسا چوراہا ہے، جہاں پر چاروں طرف سے آنے والے علوم اور متون کے قافلے ایک دوسرے سے گلے ملتے اور مکالمہ کرتے ہیں۔

بین المتونیت کی اصطلاح ژولیا کرستیوا نے ۱۹۶۶ء میں وضع کی۔ Intertexuality کا لفظ اس نے لاطینی لفظ Intertexto سے وضع کیا، جس کا مطلب ہے "بنتے ہوئے باہم ملانا" (To Intermingle while weaving) اور اس سے جو اصطلاحی مفہوم اس نے منتھی کیا، وہ اس نے سوسیئر کے لسانی فلسفے اور میخائل باختن کے مکالمیت (Dialogism) سے اخذ کیا۔

روسی نقاد میخائل باختن نے اپنی کتاب "دستوفسکی کی شعریات کے مسایل" (۱۹۲۹ء) میں دو قسم کے متون، "خود کلامیہ" (monologic) اور "آزاد کلامیہ" (dialogic) کا ذکر اور ان میں فرق کیا تھا۔ اس کے مطابق وہ متن خود کلامیہ یا monologic ہے، جس کے کردار فقط مصنف کے نجی اور محدود نقطۂ نظر کی ترسیل پر مامور ہوتے ہیں۔ یعنی کرداروں کی اپنی جداگانہ شخصیت نہیں ہوتی، وہ مصنف کی ذہنی دنیا کا عکس ہوتے ہیں، ایسے متن میں دراصل مصنف خود کلامی کرتا ہے، اور یہ متن واحد معنی کا حامل ہوتا ہے۔ جب کہ آزاد کلامیہ یا dialogic متن مصنف کے جبر اور اس کے نجی سوانحی حصار سے آزاد ہوتا ہے، اس لیے اس میں مختلف اور متنوع نقطہ ہائے نظر کے اظہار کی گنجائش ہوتی ہے، اس کے کردار کی اپنی آزادانہ حیثیت اور شخصیت ہوتی ہے۔ وہ اپنے زاویے سے سوچ سکتے اور اپنی رضا سے عمل کر سکتے ہیں۔ باختن نے دستوفسکی کے ناولوں کو "آزاد کلامیہ" اور ٹالسٹائی کے ناولوں کو "خود کلامیہ" قرار دیا تھا۔ اردو میں نذیر احمد کے بعض ناول "خود کلامیہ" اور قرۃ العین حیدر کے بیشتر ناول "آزاد کلامیہ" کہے جا سکتے ہیں۔ "آزاد کلامیہ" متن میں ظاہر ہونے والے ہر نقطۂ نظر کو ایک متن قرار دیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ dialogism کے نظریے میں بین المتونیت کے ابتدائی خدوخال موجود تھے۔

سوسیئر کے لسانی فلسفے کے مطابق زبان نشانات پر مشتمل ہے اور یہ نشانات ایک دوسرے سے ہم

رشتہ ہو کر زبان کا نظام تشکیل دیتے ہیں اور یوں زبان دراصل رشتوں کا ایک نظام ہے (یعنی الفاظ یا نشانات کا مجموعہ نہیں، زبان کے تمام عناصر ایک دوسرے سے مربوط اور ایک دوسرے پر منحصر ہیں، ان کے باہمی ربط و انحصار سے معنی پیدا ہوتے ہیں۔ بین المتونیت بھی "رشتوں کے نظام" اور "متون کے ربط و انحصار" کا تصور رکھتی ہے۔ نیز وہ متن کو مصنف کے جبر سے آزاد سمجھتی اور ایک متن کو مختلف متون کی رزم گاہ خیال کرتی ہے۔ اس کے مطابق ایک متن میں متعدد دوسرے متون شامل اور کارفرما ہوتے ہیں۔ لہٰذا کوئی متن خود مختار ہوتا ہے نہ اپنے آپ میں قائم ہونے کی اہلیت رکھتا ہے۔ ژولیا کرستیوا کے مطابق:

> "ہر متن حوالہ جات کے موزیک کے طور پر وجود میں آتا ہے...... ہر متن دوسرے متون کو جذب اور ان کی تقلیب کرتا ہے۔"

نیا متن، جن پرانے، سابق یا دوسرے متون کو بروئے کار لاتا اور ان کی قلب ماہیت کرتا ہے وہ کئی قسم کے ہیں: ادبی، ثقافتی، نشانیاتی، روایاتی وغیرہ۔ جوناتھن کلر نے پانچ متون کی نشان دہی کی ہے۔ "سماجی متن"، جسے حقیقی دنیا سمجھا جاتا ہے؛ "ثقافتی متن" وہ اجتماعی اور مشترکہ "علم" جسے ایک گروہ کے افراد مل کر تشکیل دیتے اور کام میں لاتے ہیں، اور جو انھیں فطری لگتا ہے؛ صنفی ضابطوں اور کنونشنز سے مرتب ہونے والا متن: مصنوعی کی طرف قدرتی رویے سے عبارت متن؛ ادبی متن، جس پر نیا متن استوار ہوتا ہے۔ بنا بریں بین المتونیت محض ادبی متون کی آمیزش کا تصور نہیں دیتی، بلکہ ان تمام نشانیاتی، ثقافتی، علامتی، روایاتی، لسانی متون اور ذہنی و فکری رویوں کا مطالعہ بین المتونیت کرتی ہے جو کسی متن میں مضمر و فعال ہوتے ہیں۔

بعض لوگ بین المتونیت سے ادبی متون کا تقابلی مطالعہ مراد لیتے ہیں، جو ہرگز درست نہیں، اس لیے کہ کسی متن کی تشکیل میں جو دوسرے متون کام آئے ہیں، وہ محض ادبی نہیں ہوتے، نیز ان کی تقلیب ہو جاتی یا وہ ڈی کنسٹرکٹ ہو جاتے ہیں۔ تقابلی مطالعہ تو اس وقت ممکن ہے جب متون اپنی وہ صورت قائم رکھ سکیں، کسی متن میں جذب ہونے سے پہلے جس کے وہ حامل ہوتے ہیں۔ بین المتونیت کا زور تین باتوں پر ہے: اول یہ کہ کوئی متن خود اپنے آپ میں قائم اور خود مکتفی نہیں، دوم یہ کہ متن میں دوسرے متون کے ٹکرانے سے معانی کی کثرت پیدا ہوتی ہے۔ سوم یہ کہ متن کی طرح قرأت اور مصنف بھی بین المتونی حیثیت رکھتے ہیں۔ قرأت کئی حوالوں اور تناظرات کو بروئے کار لاتی ہے اور مصنف بہ بقول بارت، ایک ایسا ظرف ہے جس میں مختلف "تحریریں" باہم آمیز اور ٹکرا رہی ہوتی ہیں، گویا مصنف نہیں تحریریں فعال ہوتی ہیں۔

References

1. Barthes. Roland.Image-Music-Text,(trans.Stephen Heath) New York, Hill and wang, 1977.
2. Kristeva, Julia Kriteva Reader,(ed toril Moi) Oxford, Basil Black Well, 1986

پیراڈائم (Paradigm)

پیراڈائم (Paradigm) کی اصطلاح سے درج ذیل مفاہیم عام طور پر منسلک ہیں:

الف۔ مثال، نمونہ، ماڈل۔

ب۔ بنیادی نظام خیال، جو ایک طبقے کے افراد میں قدرِ مشترک کا درجہ رکھتا ہو۔

ج۔ کسی دانش ور طبقے میں رائج، ایک مجموعی تصور جس کی مدد سے اشیا کی تفہیم و وضاحت کی جاتی ہے۔

د۔ مماثلت کے حامل عناصر کا مجموعہ۔

اس طرح یہ اصطلاح بیک وقت عمومی اور خصوصی، عام فہم اور تکنیکی مفاہیم کی حامل ہے۔ ۱۹۶۰ء کی دہائی سے پہلے، پیراڈائم بالعموم مثال یا ماڈل کے مفہوم میں رائج تھا اور یہ مفہوم عہد وسطیٰ میں متعین ہوا تھا جو بڑی حد تک پیراڈائم کا لفظی مطلب تھا۔ پیراڈایم کا لفظ Para بمعنی alongside اور deiknunai بمعنی to show سے بنا ہے (یونانی Paradeigma اور لاطینی میں Paradigma ہے) یعنی پہلو بہ پہلو ظاہر کرنا، مثال اور نمونہ بنانا۔ گرامر میں اس سے مراد، صفت وغیرہ کی مختلف تصریفی شکلوں کا سلسلہ وار بیان لیا گیا ہے۔ سوسئیر نے پیراڈائم کو لسانی عناصر کے اس مجموعے کے مفہوم میں برتا، جو مماثلت کے رشتے میں پروئے ہوئے ہیں...... مگر ۱۹۶۱ء میں سائنس کے امریکی فلسفی و مؤرخ تھامس کوہن نے اپنی شہرہ آفاق کتاب *The Structure of Scientific Revolution* میں پیراڈائم کو ایک نئے مفہوم میں برتا اور اب یہ اصطلاح دانش ور طبقے میں کوہن کے دیے گئے مفہوم میں استعمال ہوتی ہے۔ کوہن نے اس سے مراد: "an entire constellation of beliefs, values and techniques, and so on, shared by the members of a given community." لیا۔

کوہن دراصل سائنس کی موضوعی تاریخ کے پراسس کو جاننا چاہتا تھا۔ دوسرے علوم اور شعبہ ہائے زندگی کی طرح سائنس کی تاریخ بھی 'ادوار' میں بٹی ہے اور ہر دور اپنے پیراڈائم رکھتا ہے، یعنی اعتقادات

، اقدار اور تکنیکیوں کا ''نظام'' ہے جسے اس دور کے سائنس دان ملحوظ رکھتے ہیں۔ ایک دور میں جتنے سائنسی نظریات پیش ہوتے، نظریات کی تعبیریں ہوتی اور تجربات کیے جاتے ہیں وہ اس دور کے پیراڈائم کے تحت ہوتے ہیں۔ نظریات پیراڈائم کو نہیں، پیراڈائم، نظریات کو جنم دیتا ہے۔ گویا پیراڈائم سائنسی تحقیق و فکر کے پورے عمل کو حاوی ہوتا اور اسے ممکن بناتا ہے۔ نیز سائنسی تحقیق کے امکانات کا تعین بھی کرتا ہے اور تعین کی صورت یہ ہوتی ہے:

الف۔ ''کس'' شے کا مشاہدہ اور تحقیق کی جائے؟

ب۔ مشاہدے اور تحقیق کے دوران میں، کس نوع کے سوالات اٹھائے جائیں؟ کون سے سوالات، کسی خاص موضوع تحقیق کے لیے موزوں اور ضروری ہیں؟

ج۔ ان سوالات کی تشکیل کیسے کی جائے؟ سوالات فارمل، لسانی ہوں یا فلسفیانہ؟

د۔ سائنسی تحقیقات کے نتائج کی تعبیر کیونکر کی جائے؟

ایک عہد کے محقق و مفکر نے اپنے موضوعات کے انتخاب اور سوالات کی تشکیل کرتے وقت دراصل اس عہد کی پیراڈائم کے تابع ہوتے ہیں اور بالعموم اس سے بے خبر ہوتے ہیں۔ پیراڈائم ''اجتماعی دانش ورانہ لاشعور'' ہے، اسی لیے اس میں انفرادیت کی کچھ زیادہ گنجائش نہیں ہوتی۔ پیراڈائم اپنی ساخت اور کارکردگی کے اعتبار سے، اے پس ٹیم اور ڈسکورس کے کافی قریب ہے مگر آئیڈیالوجی سے معنوی بُعد رکھتا ہے۔ آئیڈیالوجی عوامی اور سماجی ہے، مگر پیراڈائم علمی اور دانش ورانہ ہے۔

تھامس کوہن نے اس سوال کا جواب بھی دیا کہ سائنسی انقلابات کیونکر رونما ہوتے ہیں؟ ایک عہد کا خاتمہ اور دوسرے عہد کا آغاز کیونکر ہوتا ہے؟ کیا ایک عہد کی شاخ پر نئے عہد کی کونپل پھوٹتی ہے یا ایک کی راکھ سے دوسرا جنم لیتا ہے؟ کوہن نے اولاً وہی بات کہی جو فوکو نے اے پس ٹیم کے حوالے سے کہی کہ نئے عہد کا آغاز اچانک ہوتا ہے اور نیا عہد، پرانے کے حاصلات کی بنیاد پر نہیں، ان کی نفی پر استوار ہوتا ہے۔ نئے اور پرانے میں ارتباط کے بجائے انقطاع کا ''رشتہ'' ہوتا ہے۔ گویا انقلاب اور ترقی حیاتیاتی تقلیب (Mutation) کی مانند ہوتا ہے۔ اسے تھامس کوہن نے پیراڈائم شفٹ کا نام دیا۔ اس کی مثال میں نیوٹن اور آئن سٹائن کے طبیعیاتی نظریات پیش کیے جاتے ہیں۔ آئن سٹائن کے نظریات (خصوصی نظریۂ اضافیت، بالخصوص) نے نیوٹن کی مکینکس کو چیلنج کیا اور نیا پیراڈایم دیا۔ ابتدا میں پیراڈایم شفٹ کو ''انقلابی اور غیر منطقی'' نظریہ کہا گیا، مگر بعد ازاں اس کی اہمیت کو رفتہ رفتہ قبول کرلیا گیا، خود کوہن نے بھی اس میں بتدیلی کر لی اور اسے انقطاع کے بجائے ارتباط اور تدریج کے مفہوم سے

پیراڈائم شفٹ اچانک ہو یا بتدریج پہلے کی نفی پر استوار ہو یا اس کے اثبات پر، ارتقا کے لیے ناگزیر ہے۔

References

1. Kuhn, Thomas S. The Structure of Scientific Revolution, 3rd, Ed, Univ. of Chicago Press, Chicago & London, 1996.

2. Clark Thomas and Clegg, Stewert (eds),"Changing Paradigms" Londond: Harper Collins, 2000.

تشکیلی حقیقت (Hyperreality)

تشکیلی حقیقت یا ہائپر ریلٹی کو مابعد جدیدی حقیقت یا تصورِ حقیقت قرار دیا جاسکتا ہے۔ مابعد جدیدیت جس دنیا سے متعلق اور جس دنیا کا تصور پیش کرتی ہے، وہ تشکیلی حقیقتوں کی آماجگاہ ہے۔

تشکیلی حقیقت، حقیقت کا پیراڈاکس ہے: حقیقت ہے بھی اور نہیں بھی۔ ژاں بادریلا اسے ''ایک ایسی چیز کی نقل کہتا ہے جو حقیقی طور پر کبھی موجود نہیں تھی'' اور امبرٹو ایکو اسے ''مستند فریب'' یا The Authentic fake کہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ ایک ایسی حقیقت ہے جو از خود موجود نہیں تھی، اسے معرضِ وجود میں لا گیا ہے، تشکیل دیا گیا ہے، تشکیلی ہونے کی بنا پر یہ اصل میں، نقل ہے، مگر اس کا اثر حقیقت سے بڑھ کر ہوتا ہے، اس لیے اسے ''حقیقت سے زیادہ حقیقی'' بھی کہا گیا ہے۔

تشکیلی حقیقت کا ایک فلسفیانہ اور دوسرا عملی (فنکشنل) مفہوم ہے۔

فلسفیانہ مفہوم میں تشکیلی حقیقت، لسانی اور نشانیاتی ہے۔ نئی لسانی بصیرتوں کے مطابق زبان حقیقت کو پیش نہیں، تشکیلکرتی ہے، لہٰذا زبان سے باہر حقیقت اور زبان کے اندر لکھی اور تشکیل دی گئی حقیقت میں فرق ہوتا ہے۔ مگر چوں کہ ہم اس فرق کو بھلا دیتے ہیں، اس لیے ہم لسانی حقیقت کو ہی حقیقت سمجھنے کے ''مستند فریب'' میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ لسانی حقیقت ہائپر ریلیٹی ہے۔ اسی طرح متعدد ثقافتی علامتیں بظاہر حقیقت کی نمائندہ ہوتی مگر اصلاً وہ حقیقت کی شفاف پیش کش کے بجائے حقیقت کی تشکیل کرتی ہیں۔ لسانی اور ثقافتی...... دونوں طرح کی علامتیں حقیقت سے منطقی یا فطری انسلاک نہیں رکھتیں، بلکہ من مانا اور بلا جواز رشتہ رکھتی ہیں۔ یہ رشتہ ثقافتی اجتماعیت سے طے ہوتا ہے۔ چناں چہ تشکیلی حقیقت وہ ہے (ا) جسے حقیقت تسلیم کر لیا جائے، خواہ وہ منطقی طور پر یا مشاہداتی سطح پر ثابت نہ ہو، (ب) جو Virtually موجود ہو، مگر جس کا اثر شدید اور ''حقیقی'' ہو، (ج) جو اسی طرح کی تسکین اور مسرت دے جس کی امید اصل حقیقت سے کی جاتی ہے، (د) جو سماجی لین دین، ابلاغ و ترسیل کو پوری طرح ممکن بنائے۔ اس اعتبار سے تمام ادب اور فنون تشکیلی حقیقتیں ہیں۔

عملی مفہوم میں تشکیلی حقیقت ،ایک طرف صارفیت سے متعلق اور دوسری طرف ان تمام شبیہوں، امیجز ،ٹی وی پروگراموں، کمپیوٹر کھیلوں اور پروگراموں اور سہ ابعادی تصویروں یا ہولوگرافی سے متعلق ہے، جو موجودہ عالم گیر کلچر کی شناخت ہیں۔

صارفیت مابعد جدید صورت حال کا اہم عنصر ہے۔صارفیت شے کی تخلیق اور پیداوار سے زیادہ اس کے صرف کے بارے میں فکر مند ہوتی ہے۔یہ لوگوں اور اشیائے صرف کے مابین ایک خاص قسم کے رشتے کا تصور دیتی ہے۔صارفیت شے کی داخلی معنویت کے بجائے اس کی Sign Exchange Value کو اہمیت دیتی ہے۔وہ شے سے ایک ایسا علامتی مفہوم منسلک کرتی ہے، جس کی وجہ سے شے ثقافتی اور سماجی مقبولیت واہمیت اختیار کرلیتی ہے۔شے سے زیادہ اس کا علامتی مفہوم اہم ہوجاتا ہے۔مثلاً بڑی گاڑی ،منرل واٹر، میکڈونلڈ وغیرہ سماجی مرتبے کا علامتی مفہوم رکھتے ہیں۔انھیں ان کی ''داخلی معنویت'' (آرام،صحت ،افادیت) کی وجہ سے نہیں ،ان کی علامتی معنویت کی وجہ سے اہمیت دی جاتی ہے۔یہ علامتی معنویت تشکیلی حقیقت ہے۔مابعد جدید انسان اسی تشکیلی حقیقت میں جیے جانے پر مجبور ہے۔وہ اشیاء کی ''اصل'' سے دور اور ان کے علامتی ثقافتی تصورات کا اسیر ہوکر رہ گیا ہے۔

تشکیلی حقیقت کی روزمرہ مثالوں میں ٹی وی کے تمام پروگرام ہیں۔ٹی وی کی ساری کائنات ہائپر رئیل ہے۔انٹرنیٹ کی سائٹس ،کسی چمک دار چکنے کاغذ پر کسی ماڈل کی وہ تصویر جو اصل کی مثالی نقل ہو...... ہائپر رئیل ہیں۔

References

1. Eco, Umberto, Travels in Hyperreality, (trans. William Weaver), New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1983 Jean Bandrillard, Simulation. (trans. P.Foss, P.Pattan and P.Beitchman) New York, Semiotextce, 1983.

شبیہ (Simulacrum)

شبیہ یا Simulacrum کی اصطلاح مابعد جدیدیت کی اختراع نہیں۔اسے مابعد جدیدیت نے اپنی صورت حال کی وضاحت کے لیے نہایت موزوں خیال کر کے اختیار کیا جاتا ہے۔Simulacrum لاطینی لفظ Simulare سے ماخوذ ہے، جس کا مطلب ''کسی جیسا بنانا یا کسی کا روپ دھارنا'' ہے۔ابتداء میں اس سے مراد وہ مادی شے تھی جو کسی دوسری چیز کی نمائندگی کرتی تھی، جیسے دیوی دیوتاؤں کی تصویریں ان کی شبیہیں تھیں،مگر انیسویں صدی میں ''شبیہ'' کا مطلب ایک ایسا امیج لیا جانے لگا، جو ''روح اور مفہوم'' (Sprit) سے عاری ہو۔صرف ایک خالی امیج !اسے جعلی اور غیر مستند نمائندگی سے بھی تعبیر کیا گیا۔

ژاں بادریلا نے اپنی کتاب *Simulacra and Simulation* (۱۹۸۱ء) میں اسے ایسی ''نقل کی نقل'' قرار دیا، جو تکرار یا کثرت استعمال سے اپنی اصل (جو خود نقل ہے) سے اتنی دور اور الگ ہوچکی ہوتی ہے کہ اسے نقل نہیں کہا جاسکتا۔''شبیہ'' اس طرح ایک آزاد و خود مختار حیثیت اختیار کر جاتی ہے۔وہ کسی کی نمائندہ یا قائم مقام نہیں ہوتی۔

''شبیہ'' کی مثال سائنس فکشن ہے، جس میں ہر چند حقیقی اشیاء کی نقل کی جاتی ہے مگر یہ نقل فطری نہیں، مصنوعی ہوتی ہے۔فوٹوگرافی نہیں، گرافکس ہوتی ہے۔اسی طرح وہ کارٹون بھی ''شبیہ'' کی مثال ہیں جو کسی تاریخی یا اساطیری کہانی پر مبنی ہوتے ہیں۔فلپ کے ڈک کا ناول *"Do Androids Dream of Electric Sheep* ''شبیہ'' کے تھیم پر مبنی ہے۔اس میں Android انسانی روبوٹ ہیں، یعنی وہ انسانی خصوصیات رکھتے ہیں ،مگر وہ Bio-engineered ہیں۔مابعد جدید صورت حال اس طرز کی درجنوں ''شبیہوں'' سے عبارت ہے۔یہ شبیہیں، حقیقت اور حقیقت کے ادراک کو گڈمڈ کرتی ہیں۔''شبیہ'' کا تعلق ہائپر ریئلٹی سے بھی ہے۔

Reference

1. Jean Baudrillard, Simulacra and Simulation,1981,1995.

صوت مرکزیت (Phonocentrism)

ہر ترقی یافتہ زبان بہ یک وقت بولی اور لکھی جاتی ہے۔ زبان میں بولے جانے کا مرحلہ پہلے اور لکھے جانے کا مرحلہ بعد میں آتا ہے۔ یہ سوال اکثر اٹھایا جاتا ہے کہ بولی اور لکھی جانے والی زبان میں کیا رشتہ ہے؟ کیا لکھی جانے والی زبان، بولی جانے والی زبان کی ہو بہو نقل ہے یا لکھنے کے عمل میں بولی بدل جاتی ہے؟ دوسرے لفظوں میں تقریر اور تحریر میں کیا رشتہ اور کیا فرق و امتیاز ہے؟ یہ سوال بنیادی ہے اور تقریر اور تحریر کو دو مخالف سرگرمیاں قرار دینے کے نتیجے میں اٹھایا جاتا ہے۔ اس سوال کے جواب میں صوت مرکزیت اور ''لوگو مرکزیت'' کے نظریات سامنے آئے ہیں۔

صوت مرکزیت کا دعویٰ ہے کہ زبان اپنا اوّلین اظہار بولی کی سطح پر کرتی ہے، اس لیے بولی اصل اور فطری ہے اور ابلاغ کا بنیادی اور فطری ذریعہ بھی ہے۔ اس کے مقابلے میں تحریر نہ صرف تقریر کے بعد ایجاد ہوتی بلکہ تقریر کی نقل بھی کرتی ہے۔ اس لیے تحریر ''دوسرے درجے'' کی کوشش ہے۔ لیونارڈ بلوم فیلڈ کا کہنا ہے کہ ''لکھنا زبان نہیں ہے بلکہ زبان کو محفوظ کرنا ہے۔'' یعنی اصل زبان تو وہ ہے جو بولی جاتی ہے، لکھنے کے ذریعے فقط اسے محفوظ کیا جاتا ہے۔ افلاطون اور روسو جیسے فلاسفہ نے بھی تقریر کو تحریر پر فوقیت دی ہے۔ Walterong نے بھی کہا ہے کہ تقریر فطری اور تحریر مصنوعی ہے مگر ہم اس بات کو بالعموم بھول جاتے ہیں۔ اس کا یہ مؤقف بھی ہے کہ بولنا نہ صرف آسان ہے بلکہ یہ ہر شخص کے اختیار میں بھی ہے، جب کہ لکھنا مشکل اور سب کے بس کا روگ نہیں ہے۔ اسی لیے مقرر کے سامعین زیادہ اور مصنف کے قارئین کم ہوتے ہیں۔

دریدا نے صوت مرکزیت کے نظریے کی مخالفت کی اور اس کے مقابلے میں لوگو مرکزیت (رک) کا نظریہ پیش کیا۔

Reference

1. Powell, Jim, Derrida for Beginnners, New York: Writers and Readers Publishing ,1997.

کلامیہ (Discourse)

کلامیہ یا ڈسکورس میشل فوکو کے نظامِ فکر کی اہم اصطلاح ہے مگر اسے فوکو نے وضع نہیں کیا، فوکو نے اسے اختیار کیا اور اس سے مخصوص مفاہیم وابستہ کیے۔ فوکو سے قبل کلامیہ یا ڈسکورس درج ذیل مطالب میں برتا جا رہا تھا:

۱۔ کسی بھی موضوع پر جامع اور مرتکز گفتگو۔

۲۔ کسی تحقیقی اور عالمانہ موضوع پر مدلل اور پُر مغز مقالہ۔

۳۔ تحریر کی وہ قسم، جس میں مصنف کی ذات قاری کی شخصیت سے ہم کلام ہوتی ہے۔ یہ مفہوم فرانسیسی میں رائج ہے، جہاں ڈسکورس کو تاریخ (historie) کی متخالف اصطلاح کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ تاریخ غیر شخصی بیانیہ، مگر ڈسکورس شخصی بیانیہ ہے۔

۴۔ وہ لسانی تجزیہ، جو جملوں کے باہمی روابط اور ان روابط کے قوانین کے مطالعے سے عبارت ہو۔

۵۔ وہ حوالہ جاتی فریم ورک، جو کسی مخصوص موضوع کے ضمن میں پیش نظر رکھا جائے۔ اسی فریم ورک کی وجہ سے وہ موضوع اپنے حدود مقرر کرتا اور اِنھی حدود میں اپنے معانی کی ترسیل کرتا ہے۔ مثلاً کسی اشتہار کی زبان، ایک نظم کی زبان سے مختلف ہوتی، باغبانی پر مضمون کا اسلوب، جمالیات یا الٰہیات پر مضمون کے اسلوب سے مختلف ہوتا ہے۔ زبان و اسلوب کا یہ فرق ایک طرف قارئین و ناظرین کی توقعات اور دوسری طرف متعلقہ موضوع کے حدود کا لحاظ رکھنے کی وجہ سے ہوتا ہے۔ یہ لحاظ نہ رکھا جائے تو ابلاغ ہی نہ ہو سکے۔

فوکو نے کلامیے کے آخر الذکر مفہوم کو بنیاد بنا کر کلامیے کی باقاعدہ تھیوری وضع کی ہے۔ فوکو انسانی فکر کی ساخت اور تاریخ پیش کرنا چاہتا ہے۔ انسانی فکر کی ساخت، انسانی کی اجتماعی اور ثقافتی زندگی، طبعی اور انسانی سائنس، علوم اور فنون میں ظاہر ہوتی ہے۔ دوسری لفظوں میں انسان جو کچھ کہتا اور جو کچھ کرتا ہے، وہ ساخت رکھتا ہے۔ اس ساخت کا دوسرا نام ڈسکورس یا کلامیہ ہے۔ فوکو نے اپنی کتاب ''آرکیالوجی آف نالج'' میں ڈسکورس کی یہ تعریف کی ہے:

> "ڈسکورس ایک ایسی "خصوصیت" کے طور پر ظاہر ہوتا ہے، جو محدود، ضروری اور مفید ہے، مگر جس کے اظہار کے اپنے قوانین ہیں، نیز اس کے موزوں ہونے اور عمل آرا ہونے کے اپنے مخصوص حالات اور شرائط ہیں۔"

گویا کلامیے کے وجود میں آنے اور کارفرما ہونے کے اپنے قوانین ہیں، جو باہر سے نہیں، خود کلامیے کے اندر سے، کلامیے کی تشکیل کے عمل میں نمودار ہوتے اور اس پر لاگو ہو جاتے ہیں۔ زبان کی طرح! زبان کے قوانین، زبان کی تشکیل کے دوران میں بنتے اور اس پر لاگو ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اسی بات کا دوسرا مطلب یہ بھی ہے (اور بے حد اہم ہے) کہ کلامیہ خود مختار ہوتا ہے، کسی طبعی حقیقت پر منحصر نہیں ہوتا۔ کلامیہ، خارج میں موجود طبعی حقیقت سے متعلق تو ہوتا ہے، اس کے بارے میں گفتگو اور "خامہ فرسائی" بھی کرتا ہے، نیز طبعی حقیقت سے متعلق آرا اور تصورات بھی تشکیل دیتا ہے، جو حقیقت سے ربط ضبط میں لوگوں کی راہنمائی بھی کرتے ہیں۔ اس سب کے باوجود کلامیہ اپنی خود مختار حیثیت کو قائم بھی رکھتا ہے۔ اس طور کہ کلامیہ اپنے معروض کا انتخاب اور معروضیت کا معیار خود مقرر کرتا ہے۔ طبعی حقیقت کو کئی زاویوں اور سطحوں پر معرض تفہیم و بحث میں لایا جا سکتا ہے۔ بحث و تفہیم کے کسی مخصوص زاویے یا سطح کا انتخاب کلامیہ کرتا ہے۔ اس انتخاب کا جواز بھی کلامیے کے اندر ہوتا ہے۔ چوں کہ کسی دوسری لمحے کوئی اور زاویہ منتخب کیا جا سکتا ہے، اس لیے کوئی کلامیہ حتمی نہیں ہے۔

کلامیہ زبان کی طرح اپنی اصل میں سماجی ہے۔ کلامیہ جب تشکیل پا رہا ہوتا اور طبعی حقیقت سے معاملہ کر رہا ہوتا ہے تو "سماجی قوتوں" کے زیر اثر ہوتا ہے۔ لہٰذا کلامیے کا اپنے معروض (یا طبعی حقیقت) سے رشتہ فطری اور منطقی نہیں، سماجی ہوتا ہے۔ اس وجہ سے کلامیے پر نہ صرف "سماجی قوتوں" کا گہرا اثر ہوتا، بلکہ کلامیے میں طاقت (جو سماجی ہے) کا عمل دخل شروع ہو جاتا ہے۔

کلامیہ چوں کہ سماجی ہے، اس لیے یہ فرد کو حاوی ہے۔ کلامیہ اس امر کا تعین کرتا ہے کہ کس بات کو کہنے کا حق کسے ہے اور کسے نہیں اور کون سی بات کلامیے کی ذیل میں آتی اور کون سی نہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ کلامیہ (کسی موضوع سے متعلق) دنیا کی مخصوص تصویر پیش کرتا ہے۔ ایڈورڈ سعید نے اپنی مشہور کتاب "شرق شناسی" کی بنیاد فوکو کے کلامیے کی تھیوری پر رکھی ہے۔ سعید نے یہ واضح کیا ہے کہ نوآبادیاتی عہد میں مستشرقین نے 'شرق شناسی' کو کلامیے کا درجہ دیا اور اس سے وہی نتائج اور مفادات حاصل کیے جن کی وضاحت فوکو نے کلامیے کی تھیوری کے ضمن میں کی ہے۔

References

1. Foucault, Michel, Archaelogy of Knowledge, New York, Pantheon Books, 1972.
2. John Strurock (ed) Structuralism and Since, Oxford, 1979.
3. Richard Harland, Superstructuralism, London, Routledge, 1987.

ضابطۂ علم (Episte'me')

مشیل فوکو کے "فکری نظام" کی کلیدی اصطلاح۔

یہ اصطلاح نہ صرف فوکو کے مطالعاتی طریق کار کی وضاحت کرتی ہے بلکہ مابعد جدیدیت کے بنیادی تصورات کی گرہ کشائی بھی کرتی ہے۔

ضابطۂ علم یا Episte'me' یونانی لفظ ہے جس کا معنی علم ہے۔ علمیات Epistemology کا لفظ اسی سے بنا ہے۔ فوکو اس اصطلاح کی مدد سے مغرب کی علمیاتی تاریخ بیان کرتا ہے۔ اس کے نزدیک ضابطۂ علم یا Episte'me' کسی زمانے کی جملہ فکری، علمی، فلسفیانہ، لسانی سرگرمیوں (اور کلامیوں) کو پیدا کرتی ہے۔ ضابطۂ علم نہ صرف ان تمام سرگرمیوں کو مخصوص جہت اور میدان کار فراہم کرتا ہے بلکہ انھیں باہم مربوط بھی کرتا ہے۔ یہ ایک ایسے نادیدہ افق کی طرح ہے جس پر ایک عہد کے تمام ثقافتی اور فکری اعمال ظہور کرتے اور اس عہد کو مخصوص شناخت دیتے ہیں۔ یہ افق، سماجی ہوتا ہے۔ گویا ضابطۂ علم اور کلامیہ متوازی ہیں۔

فوکو نے اپنی کتاب "دی آرڈر آف تھنگز" میں مغربی علمیاتی تاریخ پیش کی ہے اور چار Episte'me' کی نشان دہی کی ہے: نشاۃ ثانیہ، کلاسیکی، جدید اور پس جدید۔ فوکو تھامس کوہن کی طرح تاریخی ادوار میں عدم تسلسل اور انقطاع کا قائل ہے۔ یعنی ایک Episte'me' دوسری کو جنم نہیں دیتی، بلکہ نئی Episte'me' اچانک ظاہر ہوتی ہے اور ماقبل سے منطقی رشتہ نہیں رکھتی۔ فوکو کے مطابق، کلاسیکی Episte'me' نشاۃ ثانیہ کے حاصلات کو اپنے پہلو میں لیے ہوئے نہیں، جیسا کہ ہیگل نے Zeitgeist کی تھیوری میں دعویٰ کیا تھا کہ آنے والا زمانہ گزرے زمانے کے بہترین عناصر کو کشید کر لیتا اور اپنی نمو کا اہتمام کرتا ہے۔ ہر چند تھامس کوہن نے پیراڈائم شفٹ کے نظریے میں بعد ازاں ترمیم کر لی تھی اور کامل انقطاع کے بجائے تدریجی ارتقا کے تصور کو ایک حد تک قبول کر لیا تھا، مگر فوکو ہر علمیاتی عہد کو منفرد اور ماقبل سے منقطع قرار دیتا ہے۔ عدم تسلسل یعنی Discontinuity کو علمیاتی تاریخ کی بنیادی شرط قرار دیتا ہے۔

غور طلب بات ہے کہ کیا ادبی تاریخ کا مطالعہ Epistemic بنیاد پر کیا جا سکتا ہے؟ کیا ادبی تاریخ کا

ایک دور ''قوانین کے ایسے مجموعے'' کے تابع نہیں ہوتا، جس سے اس دور کے لکھنے والے عموماً آگاہ نہیں ہوئے، مگر قوانین کا یہ مجموعہ اس دور کے تمام لکھنے والوں کی تحریروں کو مخصوص رنگ اور جہت دیتا ہے؟ 'Episte'me کو ادبی تحریک سے گڈمڈ نہیں کرنا چاہیے کہ ادبی تحریک شعوری ہوتی ہے، اس کا کوئی منشور یا واضح نقطۂ نظر ہوتا ہے، مگر 'Episte'me غیر شعوری طور پر تمام لکھنے والوں کی تحریروں میں سرایت کیے ہوتی ہے۔

References

1. Foucault, Michel, The Order of Things, London, 1970.
2. John Struuock (ed) Structuralism and Since, Oxford, 1979.
3. Richard Harland, Superstructuralism, London, Routledge, 1987.

عالم گیریت (Globalization)

عالم گیریت، مابعد جدید صورتِ حال کا اہم حصہ ہے۔ مابعد جدید صورتِ حال نئی ہے، جو گزشتہ صدی کے نصف آخر میں رونما ہونا شروع ہوئی تھی، مگر عالم گیریت اپنی اصل میں نئی نہیں ہے۔ اس کی تاریخ کا آغاز قبل مسیحی دور میں ہوگیا تھا، جب مشرقی ایشیا میں چین کی چاؤچن (Ghau Chin) اور ہان (Han) سلطنتیں وجود میں آئی تھیں، یا پھر ہندوستان کی موریہ اور گپتا حکومتیں قائم ہوئی تھیں یا میسوپوٹیما کی بابلی اور سمیری سلطنتیں ابھری تھیں اور سکندر اعظم نے جب پوری دنیا کو یونانیوں کے تابع کرنے کا خواب دیکھا تھا۔ عالم گیریت کی یہ ابتدائی شکل تھی اور اس میں سیاسی اور عسکری غلبے کی شدید خواہش تھی۔ سیاسی اور عسکری غلبے کے ساتھ معاشی اور ثقافتی غلبہ از خود ممکن ہو جاتا ہے۔ عالم گیریت کا دوسرا عہد روشن خیالی کے زمانے سے شروع ہوتا ہے، جب یورپی اقوام نے اپنی سائنسی تحقیقات اور مخصوص فلسفیانہ تصورات کی بدولت نوآبادیاتی نظام کی بنیاد رکھی۔ اس نظام کو صنعتی انقلاب نے مستحکم کیا اور یورپی اقوام نے مشرق وسطیٰ، ایشیا اور افریقہ کے کئی ممالک کو اپنی نوآبادیوں میں شامل کر لیا۔ عالم گیریت کی اس شکل میں بھی عسکری، سیاسی، معاشی اور ثقافتی غلبے کو اہمیت ملی۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد عالم گیریت کا تیسرا عہد شروع ہوا، مگر مختلف انداز میں۔ نوآبادیات کا خاتمہ ہوا، مگر عالم گیریت کے مقاصد (معاشی، ثقافتی غلبہ) کا حصول باندازِ دگر جاری رہا۔ اب راست اقدام کے بجائے بالواسطہ اقدام کا رواج ہوا، اور بالواسطہ اقدامات کو چھپانے کے لیے ڈسکورس تشکیل دیے گئے اور انھیں رائج کیا گیا۔ GATT (General Agreement on Trarrif and Trade) سے عالم گیریت میں شدت پیدا ہوئی اور ڈبلیو ٹی او کے معاہدے سے اس شدت میں مزید اضافہ ہوا ہے۔ یہ تجارتی معاہدے معاشی عامل کو مرکزی اہمیت دیتے ہیں۔ یہ معاہدے بظاہر یکساں معاشی قوانین کی حمایت کرتے ہیں مگر ان کا اصل فائدہ ترقی یافتہ مغربی اقوام کو ہوتا ہے۔

آج جسے عالم گیریت کہا جا رہا ہے، اسے دوسری جنگ عظیم کے بعد بین الاقوامیت کہا گیا تھا۔ بین الاقوامیت یا انٹرنیشنل ازم کو دنیا کے بڑے بڑے مسائل کے حتمی حل کے طور پر پیش کیا گیا تھا اور اس کی حمایت آئن سٹائن نے بھی کی تھی۔ اس نے *Why War?* (جو فرائیڈ کے ساتھ اس کی خط کتابت پر مشتمل ہے) میں

عالمی حکومت کی تجویز پیش کی تھی اور کہا تھا کہ عالمی حکومت کی باگ ڈور امریکا، برطانیہ اور سوویت یونین کے پاس ہونی چاہیے۔ یہ عالمی حکومت تمام ممالک کے معاملات کی نگرانی کرے گی اور جنگ کو روکنے کی غرض سے ایٹمی راز فقط اپنے ہاتھ میں رکھے گی۔ آئن سٹائن کا خیال تھا کہ عالمی حکومت کے ذریعے دنیا میں مستقل امن قائم کیا جاسکتا ہے، مگر ظاہر ہے یہ تصور چند مغربی اقوام کی سیاسی اور معاشی اجارہ داری کے عزائم لیے ہوئے تھا۔ عالم گیریت، بین الاقوامیت سے زیادہ وسیع عزائم اور مقاصد رکھتی ہے۔

عالم گیریت کی موجودہ صورت حال سادہ اور ایک جہت نہیں ہے۔ ارجن اپادرائے نے اس کی پانچ شکلوں کی نشان دہی کی ہے:

i. نسلی (Ethno Scapes): لوگوں کی غیر معمولی نقل وحرکت، سیاحوں اور تارکین وطن کی کثرت۔
ii. معاشی (Finance Scapes): زر کی نقل وحرکت، سٹاک ایکسچینج، آزاد تجارت، آئی ایم ایف وغیرہ۔
iii. نظریاتی (Ideo Scapes): مختلف ومتعدد نظریات، اور سیاسی آئیڈیالوجیز کی نقل وحرکت وغیرہ
iv. ابلاغی (Media Scapes): اخبار، ریڈیو، ٹی وی، نیٹ کے ذریعے خبروں اور تصویروں کی نقل وحرکت۔
v. ٹیکنالوجیکل (Techno Scapes): نت نئی ٹیکنالوجیوں کی نقل وحرکت۔

گویا عالمگیریت ایک ایسا مظہر ہے جس میں ''آزادانہ، متنوع اور بکثرت نقل وحرکت'' بنیادی چیز ہے۔ اور اس نوع کی نقل وحرکت وہاں ہوتی ہے جہاں سرحدیں نہ ہوں۔ عالم گیریت سرحدوں کے تصور کو ختم کرتی یا انھیں کچھ اس انداز میں تبدیل کرنے کی کوشش کرتی ہے کہ آزادانہ، بکثرت نقل وحرکت ممکن ہو سکے۔ جب سرحدیں تبدیل یا ختم ہوتی ہیں تو افراد اور ثقافتوں میں آمیزش اور آویزش ہوتی ہے۔ آمیزش کے نتیجے میں مختلف ثقافتوں کے ادغام سے نیا گلوبل کلچر پیدا ہو رہا ہے۔ اور آویزش کے نتیجے میں اس گلوبل کلچر کے خلاف مزاحمت ہو رہی اور اپنے مقامی وقومی کلچر کی بقا کی کوشش ہو رہی ہے۔

عالمگیریت کی مذکورہ بالا شکلوں کے اثرات تین طرح کے ہیں: سیاسی، معاشی اور ثقافتی۔ عالمگیریت اصل میں مغربی مظہر ہے مگر اس کی زد پر پوری دنیا ہے اور یہ ادراک عام ہے کہ عالم گیریت مغربی اجارہ داری کا ذریعہ ہے اور یہی ادراک کم ترقی یافتہ اور غیر مغربی ممالک کو عالم گیریت کے خلاف سرگرم ہونے کی تحریک دیتا ہے۔ تاہم عالمگیریت کی مخالفت زیادہ تر معاشی اور سیاسی حوالوں سے ہو رہی ہے۔ عالم گیریت کے ثقافتی پہلو کے خلاف نقطۂ نظر تو موجود ہے مگر یہ تحریک کی صورت اختیار نہیں کر سکا۔ یہ تصور عام ہے کہ ملٹی نیشنل کمپنیاں اور صارفیت کا کلچر دراصل عالمگیریت کے معاشی پہلو کے اہم مظاہر ہیں۔ ملٹی نیشنل کمپنیاں ''لامرکزیت'' کی حامل ہیں۔ وہ متعدد ممالک میں عملاً نفوذ کیے ہوئے ہیں۔ عالم گیریت بھی کسی ایک مرکز کے خلاف ہے۔ اسی طرح

صارفیت بھی حد بندیوں اور مرکزیت میں یقین نہیں رکھتی۔ وہ ہر جگہ سرایت کرنے کے لیے بے قرار رہتی ہے۔ تاہم واضح رہے کہ ملٹی نیشنل کمپنیوں اور صارفیت کی لامرکزیت، دراصل نئی نئی مارکیٹیں تلاش کرنے سے عبارت ہے۔

ثقافتی سطح پر بھی عالم گیریت، لامرکزیت کا ایجنڈا رکھتی ہے۔ ثقافتی اختلافات اور افتراقات کے بجائے مشترک ثقافت کا تصور دیتی ہے۔ ان ثقافتی رسوم، عناصر اور ذرائع پر توجہ دیتی ہے جو مشترک ہیں اور جو ثقافتی عناصر مختلف ہیں، انھیں دباتی اور نظر انداز کرتی ہے۔ نتیجتاً ایک ''مشترک انسانی کلچر'' کا ہیولا وجود میں آتا تو محسوس ہوتا ہے مگر اس کلچر میں حقیقی طور پر منفرد قومی ثقافتیں، زبانیں اور ان کا ادب دم توڑتا بھی محسوس ہوتا ہے۔ اسی بنا پر رولاں رابرٹسن نے گلوبلائزیشن کے مقابلے میں گلوکلائزیشن کی اصطلاح تجویز کی ہے اور اس سے یہ مفہوم لیا ہے کہ مقامی ثقافتیں عالمی ثقافت میں ضم ہو رہی ہیں یا انھیں ضم ہونے اور ختم ہو جانے کا خطرہ لاحق ہے۔ ہر چند عالم گیریت میں قومی تقاضوں اور زبانوں کو اہمیت دی جارہی ہے مگر یہ سب تجارتی اور صارفی اغراض کے تحت ہو رہا ہے۔ صرف ان زبانوں اور اس ادب کی سرپرستی ہوتی ہے جو صارفی مقاصد کی تکمیل کرتا ہو۔

عالمگیریت مابعد جدید عہد کی غالب صورت حال کے علاوہ ایک بڑا چیلنج بھی ہے۔ درست کہ عالمگیر معاشرے کے قیام کا خواب تمام بڑے فلسفوں، شاعروں اور نیک دل لوگوں نے دیکھا ہے کہ اس کرۂ ارض کے وسائل پر تمام انسانوں کا یکساں حق تسلیم کیا جائے اور جملہ نسلی، لسانی، مذہبی اور ثقافتی امتیازات کو بالائے طاق رکھا جائے مگر موجودہ عالمگیریت، اس خواب کے قلیل حصے کو پورا کرتی محسوس ہوتی ہے۔ اسی لیے تمام کم ترقی یافتہ اور غریب ممالک کے لیے یہ چیلنج ہے اور غالباً اس سے بڑا چیلنج یہ ہے کہ عالم گیریت کے چیلنج سے نپٹنے کے لیے جو وسائل اور ذرائع درکار ہیں وہ بھی طاقت ور ممالک کے پاس ہیں۔

ادب پر عالمگیریت کے اثرات دو طرح کے ہوتے ہیں: اوّل یہ کہ ادب کو شے (کموڈیٹی) کا درجہ دیا جا رہا ہے۔ عالمگیریت صارفیت کے ساتھ مل کر ہر شے کو (بہ شمول ادب) اس کی داخلی، حقیقی معنویت کے بجائے اس کی صارفی اہمیت سے پہچانتی ہے۔ دوم یہ کہ ان ادبی اصناف کو اہمیت مل رہی ہے جو گلوبل کلچر میں مشترک ہیں، بالخصوص نظم اور ناول (کسی حد تک افسانہ بھی)۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اپنی اصل میں یہ دونوں مغربی ہیں۔ اس طرح جو گلوبل ادبی کلچر وجود میں آ رہا ہے وہ بھی حقیقتاً مغربی ہے۔ یہ بجا کہ نظم اور ناول کو دنیا کے بیشتر ممالک میں نہ صرف قبولیت عامہ حاصل ہے بلکہ ان میں مقامی ذہن، طرزِ فکر اور مقامی ثقافت رچ بس گئی ہے۔ چناں چہ ان کی ''مغربیت'' کم ہو گئی اور ان پر مقامیت غالب آ گئی ہے، مگر کیا یہ اپنی مقامیت کے ساتھ گلوبل ثقافتی مارکیٹ میں اپنی جگہ بنا سکتی ہیں؟ یہ وہ سوال ہے جو عالم گیریت غیر مغربی ممالک کے ادبی پنڈتوں کے آگے رکھتی ہے۔

References

1. Burno Leone, Internationalism, Minnesota, Green Parth Press 1986.
2. Cowen, Tyler, Creative Destruction: How Globalization is Changing the World's Cultures, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002.

فوق بیانیہ (Metanarrative)

مابعد جدیدیت کی فرنٹ لائن اصطلاح ہے۔ اسے گرینڈ اور ماسٹر نیریٹو بھی کیا گیا ہے جو درست نہیں۔ اردو میں اس اصطلاح کا ترجمہ کبیری بیانیہ کیا گیا ہے۔ گرینڈ یا ماسٹر نیریٹو، کا لفظی ترجمہ کبیری یا مہابیانیہ درست لگتا ہے، مگر یہ ترجمہ میٹا بیانیہ کی اصطلاح کی روح کی ترجمانی سے عاجز ہے۔ اصل یہ ہے کہ میٹا نیریٹو میں میٹا کے سابقے کا مفہوم وہی ہے جو میٹا فزکس یا میٹا لینگویج میں میٹا کا ہے۔ میٹا یونانی لفظ ہے، جس کا معنی مابعد، وراء اور علاوہ ہے اور جب یہ کسی لفظ کے ساتھ بطور سابقہ استعمال ہوتا ہے تو اس سے مراد ایک نظری فریم ورک یا تھیوری ہوتا ہے۔ یہ فریم ورک یا تھیوری، دراصل اس موضوع کی تجرید ہے جس کا مطالعہ تھیوری کرتی ہے۔ مثلاً میٹا فزکس یا میٹا لینگویج سے مراد فزکس اور زبان کی وہ First order تھیوری ہے جو ان کا مطالعہ کرتی ہے۔ اس طرح میٹا نیریٹو سے مراد وہ نظری فریم ورک یا First order نیریٹو ہے جو بیانیے کا مطالعہ کرتی ہے۔ گویا میٹا نیریٹو یا فوق بیانیہ، بیانیے سے متعلق وہ بیانیہ ہے جو مختلف بیانیوں اور بیانیاتی نظام کا تجزیہ کرتا اور بیانیوں کی اصل سے ہمیں آگاہ کرتا ہے۔ میٹا بیانیہ اصولاً تمام کبیری بیانیوں کی تھیوری ہے۔

واضح رہے کہ فوق بیانیہ میں بیانیے کا مفہوم وہی ہے، جو اوّل بارت نے اور بعدازاں لیوتار نے اسے دیا ہے۔ انھوں نے بیانیے کو ادبی صنف کی تنگنائے سے نکالا اور اسے ایک ساخت اور نظام قرار دیا ہے جو متعدد علوم، کلامیوں اور نظریوں میں کارفرما ہے (تفصیل بیانیے کے تحت دیکھیے) اسی لیے لیوتار کا کہنا ہے کہ ہر چند جدیدیت (ماڈرنیٹی) نے عقلیت پسندی پر زور دے کر حکایتی پیرائے کی نفی کی اور خود کو بیانیہ مخالف (اینٹی نیریٹو) کے طور پر پیش کیا مگر جب عقلیت کی بنیاد پر انسان کی بتدریج اور مسلسل ترقی کا تصور ابھارا تو یہ جدیدیت کی بیانیے کی طرف مراجعت تھی۔ یعنی بیانیے کی ساخت نے سائنسی تصورات میں بھی اپنا اظہار کیا ہے۔ لیوتار کے مطابق جدیدیت نے متعدد بیانیے تشکیل دیے ہیں مثلاً عہد تنویریت کے مفکرین کا یہ دعویٰ کہ استدلالی اور سائنسی فکر کی مدد سے اخلاقی اور سماجی ترقی لازماً ممکن ہوگی، جدیدیت کا بیانیہ تھا۔ لیوتار جدیدیت کے تمام تصورات کو ماسٹر بیانیے قرار دیتا ہے جن پر مابعد جدیدیت شبہے کا اظہار کرتی ہے۔

لیوتار نے فوق بیانیے کی منطقی وضاحت کے بجائے اسے جدیدیت کے بیانوں کے تناظر میں واضح کیا ہے۔ وہ اولاً کہتا ہے کہ مابعد جدید صورت حال تمام کبیری بیانیوں پر شبہ کرتی ہے، وہ تمام کبیری بیانیے جو جدیدیت نے تشکیل دیے تھے۔ اس طرح فوق بیانیہ، کبیری بیانیے کے داخلی تضادات کا پردہ چاک کرنے اور اس کے وسیلے سے جدیدیت کے پراجیکٹ کی مخفی حکمت عملیوں کو منکشف کرنے سے عبارت ہے۔ جدیدیت کے کبیری بیانیوں میں سائنسی عقلیت کو کلی انسانی ترقی کا باعث قرار دینا، ڈارون کے نظریۂ ارتقا کو انسانی ذہنی ارتقا کا کلی نظریہ سمجھنا، فرائیڈ کے نفسی ماڈل کو کلی انسانی نفسی ماڈل ٹھہرانا اور مغربی تاریخ کی ادوار بندی (Periodization) کو پوری انسانی تاریخ پر منطبق کرنا شامل ہیں۔ اگر ان کبیری بیانیوں کی نوعیت پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوتا ہے کہ:

ا۔ ہر کبیری بیانیہ، بیانیے کے حقیقی نہاد کے مطابق انسانی تجربے کو زمانیت سے تو منسلک کرتا ہے، مگر ایک خاص لمحے اور خاص صورتِ حال میں تشکیل پانے والے تجربے کو آفاقی اور لازمی قرار دیتا ہے۔ کلیت اور آفاقیت، ہر مہابیانیے کی خصوصیات ہیں۔

ب۔ کبیری بیانیہ رجائی اور بسا اوقات یوٹوپیائی جہت رکھتا ہے۔ کبیری بیانیہ انسانی تاریخ کا مستقیمی اور Telelogical تصور رکھتا ہے، یہ کہ انسانی مساعی ہمیشہ مثبت نتائج پیدا کرتی اور انسانی ترقی کے سفر کو لازماً آگے بڑھاتی ہیں۔

ج۔ کبیری بیانیہ نہ صرف صداقت کا مخصوص متن پیش کرتا ہے بلکہ اسے جائز اور معقول بھی ثابت کرتا ہے۔

جدیدیت نے کبیری بیانیے تشکیل دے کر

i. فطری طور پر موجود بدنظمی اور انتشار سے آنکھیں چرائیں۔

ii. انسانی تجربات کے تنوع اور تعدّد سے صرفِ نظر کیا۔

iii. حقیقی معاشرتی اور ثقافتی صورت حال کی مثالیت پسندانہ اور کلی تفہیم کی۔

iv. تاریخ کا آئیڈیالوجی پر مبنی تصور پیش کیا۔

ا۔ صداقت کو آفاقی کے بجائے اضافی (Relative) قرار دیتا ہے، ہر صداقت اپنے تناظر میں بامعنی ہوتی ہے۔ ہر صداقت Contextualized ہے۔

ب۔ تنوع، مختلف اور متبائن انسانی تجربات اور انسانی تقاضوں کو تسلیم کرتا ہے۔

ج۔ ایک خاص مفہوم میں حقیقت پسند ہوتا ہے۔ کبیری بیانیہ ایک تصور اور تجرید ہے، وہ اجتماعی اعتقادے متعلق ہوتا ہے، مگر صغیری بیانیہ حقیقی صورت حال اور اس کی انفرادی خصوصیات کا لحاظ کرتا ہے۔

کثرت اور تعدد کا قائل ہے۔ کسی ایک تصور، نظریے، عقیدے یا آئیڈیالوجی کی اجارہ داری کے
د۔
خلاف ہے۔
صغیری اور کبیری بیانیے میں یہ بات تو مشترک ہے کہ تجربہ زمانی و مکانی حدود کا پابند ہوتا ہے، مگر اس بات کی تعبیر دونوں، دو مختلف سطحوں پر کرتے ہیں۔ کبیری بیانیہ تجربے کی ایک خاص زمانی و مکانی حدود کو حتمی اور مطلق اور آفاقی قرار دیتا ہے، مگر صغیری بیانیہ، ان حدود کو مقامی ٹھہراتا ہے۔ اس طرح کبیری بیانیے میں سیاسی جہت قوی ہوتی ہے۔ اسی بنا پر جدیدیت کے کبیری بیانیوں کو نوآبادیاتی سیاسی مقاصد کے حصول کا ذریعہ بنایا گیا۔

کبیری بیانیے کی تھیوری پر اعتراضات بھی کیے گئے ہیں۔ مثلاً Altex Callinicos اور Jurgen Habermas کا کہنا ہے کہ مابعد جدیدیت کے اس بیان "Incredulity towards grandnarratives" کو کبیری بیانیہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ کبیری بیانیے کی خصوصیت آفاقیت پسندی (Universalization) ہے اور بعد جدیدیت کا، جدیدیت کے بیانیوں پر تشکیک کو آفاقی بنا کر پیش کرنا اسے کبیری بیانیہ ثابت کرتا ہے۔ تاہم یہ اعتراض اس وقت کم اہم ہوجاتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ مابعد جدیدیت کے صغیری بیانیوں میں نہ تو تاریخ کا Telelogical تصور ہے نہ کلیت پسندانہ۔

References

1. Lyotard Jean-Francois, The Post Modern Condition; A Report on Knowledge, (Tran. Geaff Benningtov and Brian Massumi) Minneapolis; University of Minnesstap, 1984.
2. Stephen, Joh, Retelling Stories, Framing Cultture. Traditional story and Metanarrative in children's Narrative, 1998.

لوگومرکزیت (Logocontrism)

لوگومرکزیت یا Logocontrism کی اصطلاح ژاک دریدا کی ایجاد ہے۔ اس نے یہ اصطلاح مغربی فکر اور فلسفے کے ایک مخصوص رجحان کی وضاحت کے ضمن میں استعمال کی ہے۔ دریدا کا ذہن رسا نہ صرف اس مخصوص رجحان کی نشاندہی کرتا ہے بلکہ اسے ڈی کنسٹرکٹ بھی کرتا ہے۔

لوگومرکزیت سے مراد وہ رجحان ہے جو ''لوگوس کو زبان اور فلسفے کا مرکزی اصول قرار دیتا ہے۔'' 'لوگوس' یونانی لفظ ہے' جس کا مطلب لفظ، خیال، قانون اور استدلال ہے۔ اور لوگومرکزیت کا لفظی مفہوم بھی لفظ مرکزیت بنتا ہے۔ وہ فلسفہ یا طرزِ فکر جو ادراک یا فہم میں لفظ کو مرکزی اہمیت دیتا ہے، مگر دریدا، لوگومرکزیت کو اس مفہوم میں لیتا ہے کہ (ا) تقریر اور تحریر میں گہرا رشتہ ہے (ب) تقریر کو تحریر پر اوّلیت اور فوقیت حاصل ہے (ج) کہ تقریر پہلے وجود میں آتی اور تحریر اسی کی نقل کرتی اور اسی کی نمائندگی کرتی ہے، (د) کہ تقریر، سچائی کے قریب اور ''معنی کے لوگوس'' کے نزدیک ہے، (ر) پہلے خیال وجود میں آتا، صوتی امیج اس کی نمائندگی کرتا اور بعد ازاں تحریر صوتی امیج یا تقریر کی نمائندگی کرتی ہے۔ دریدا کے نزدیک افلاطون سے لے کر لیوی اسٹراس تک مغربی فکر میں زبان کے اسی ......لوگومرکزیت......تصور کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ دریدا کا نقطۂ نظر ہے کہ زبان کے ماخذ اور ارتقا کا یہ تصور بنیادی ہے اور نہ صرف طریق فکر پر بلکہ سچائی کی تلاش کے عمل پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ دریدا لوگومرکزیت کو تنقید کا نشانہ بناتا اور اسے ڈی کنسٹرکٹ کرتا ہے۔

دریدا کے مطابق لوگومرکزیت میں یہ بنیادی مفروضہ مضمر ہے کہ تقریر ''موجودگی'' (Presence) کی حامل اور تحریر ''غیاب'' (Absence) کی علم بردار ہے: اگر تقریر ہے تو سامع اور مقرر بھی ہے۔ یوں موجودگی دراصل مقرر (اور سامع) کی موجودگی ہے۔ جب کہ تحریر میں مصنف، تقریر کے مقرر کی طرح موجود نہیں، غائب ہوتا ہے۔ اس لیے ''غیاب'' دراصل، مصنف کا غیاب ہے۔ دریدا، موجودگی کو ''موجودگی کی مابعد الطبیعیات'' (Metaphsics of Presence) کا نام بھی دیتا ہے اور یہ مابعد الطبیعیات دراصل ایک ماورائی مدلول (Transcendental Signified) کی خواہش کی زائیدہ ہے اور ماورائی مدلول تمام سگنی فائرز سے ماورا

کرتا ہے اور یہ مؤقف پیش کرتا ہے کہ زبان دراصل ''موجودگی'' اور ''غیاب'' کا باہمی کھیل یا Interplay ہے۔ وہ کسی ایک لفظ میں قید نہیں، وہ تمام لسانی حدود سے ماورا ہے۔ دریدا موجودگی کی مابعدالطبیعیات کو چیلنج کرتا ہے اور یہ مؤقف پیش کرتا ہے کہ زبان دراصل ''موجودگی'' اور ''غیاب'' کا باہمی کھیل یا Interplay ہے۔ اگر تحریر تقریر کی نقل ہے تو تقریر میں مقرر کی موجودگی، تحریر میں بھی ہونی چاہیے۔ لہٰذا تحریر میں (مقرر، مصنف) کی موجودگی اور غیاب کا کھیل جاری رہتا ہے۔ موجودگی اور غیاب، اضدادی جوڑا (Binary opposite) ہے اور یہ جوڑے زبان میں کثرت سے موجود ہیں۔ جیسے مرد/عورت، ظاہر/حقیقت، ماورائی/تجربی، سگنی فائرز/سگنی فائیڈز، لفظی معنی/استعاراتی معنی وغیرہ۔

دریدا، لوگومرکزیت پر تنقید کر کے ایک طرف یہ باور کرانے کی کوشش کرتا ہے کہ زبان میں خیال، تقریر اور تحریر کی درجہ بندی غلط ہے۔ زبان، تقریر اور تحریر کا ''باہمی کھیل'' ہے۔ دوسری طرف وہ تحریر پر تقریر کی فوقیت کو رد کرتا ہے اور تحریر کو تقریر میں شامل اور بعض صورتوں میں تحریر کو تقریر پر فوقیت دیتا ہے۔ اس بنیاد پر کہ تقریر کا معنی واحد ہوتا مگر تحریر معنی کی کثرت کی حامل ہوتی ہے۔ لوگومرکزیت (ڈی کنسٹرکٹ) کر کے زبان کے ذریعے سچائی تک (براہِ راست) پہنچنے کے تصور کی تردید کرتا ہے۔

References

1. Derrida, Jacques, of Grammatology (trans. Gayatri Chakravotry Spivak) Baltimor. John Hopkins University Press, 1974.
2. Powels Jim, Derrida for Beginnens, New York, Writers and Readers Publishing, 1979.

کتابیات

اردو کتب

جیلانی کامران	مغرب کے تنقیدی نظریے (جلد اوّل، دوم)	لاہور، مکتبہ کارواں، ۲۰۰۰ء
دیوندر اسر	نئی صدی اور ادب	دہلی: پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزر، ۲۰۰۰ء
ایضاً	ادب کی آبرو	ایضاً، ۱۹۹۲ء
رؤف نیازی	مابعد جدیدیت	کراچی: حلقۂ آہنگِ نو، ۲۰۰۳ء
شفیق احمد شفیق	جدیدیت سے مابعد جدیدیت تک	کراچی، ۲۰۰۳ء
ضمیر علی بدایونی	جدیدیت اور مابعد جدیدیت	کراچی: اختر مطبوعات، ۱۹۹۹ء
ظہور الدین، پروفیسر	جدید ادبی و تنقیدی نظریات	نئی دہلی: ادارۂ فکرِ جدید، ۲۰۰۵ء
فہیم اعظمی، ڈاکٹر	آرا، ۲، ۳ (صریر کے اداریے)	کراچی: مکتبہ صریر، ۱۹۹۲ء، ۲۰۰۳ء
قاسم یعقوب	ادبی تھیوری	سٹی بک پوائنٹ، کراچی، ۲۰۱۷ء
قمر جمیل	جدید ادب کی سرحدیں (جلد اوّل و دوم)	کراچی: مکتبہ دریافت، ۲۰۰۰ء
قیصر الاسلام، قاضی	فلسفے کے جدید نظریات	لاہور، اقبال اکادمی
گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر	ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات	لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء
ایضاً،	اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ	دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء
ایضاً،	جدیدیت، ترقی پسندی، مابعد جدیدیت	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور
ایضاً،	جدیدیت کے بعد	لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء
محمد حسن، ڈاکٹر	مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ	دہلی: ترقی اردو بورڈ، ۱۹۹۰ء
ناصر عباس نیرّ	جدیدیت سے پس جدیدیت تک	ملتان: کاروانِ ادب، ۲۰۰۰ء
ایضاً،	جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں)	کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۴ء، ۲۰۱۳ء
ایضاً	مابعد نوآبادیات: اردو کے تناظر میں	کراچی، اوکسفرڈ، ۲۰۱۳ء

وزیر آغا، ڈاکٹر	دستک اُس دروازے پر	لاہور: مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۹۳ء
ایضاً،	معنی اور تناظر	سرگودھا: مکتبہ نردبان، ۱۹۹۸ء
ایضاً	تھیوری کے سو سال	لاہور، سانجھ، ۲۰۱۲ء
وہاب اشرفی	مابعد جدیدیت، ممکنات و مضمرات	دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۵ء

☆☆☆

English Books

Primary Soures

1- Barthes, Roland, S/z, (trans. R. Miller) (New York, Hills Wang, 1975)

2- --------------- Image-Music-Text, trans. S. Health (New York, Hill Wang, 1975)`

3- Baudrillard, Jean, The Mirror of Production, trans. Mark Poster (saint Louis, Telos Press, 1975)

4- --------------- Simulations, trans. P. Foss, P.Patton, and P.Beithwan (New York, Semiotext (e), 1983)

5- --------------- Fatal Strategies, trans. P.Beithman and W.G.J. Nieluhowski, J. Fleming (ed) (London: Plato, 1990)

6- --------------- Ameria, trans. Chins Turner (London: Verso, 1988)

7- --------------- Cool Memories, trans. Chirs Turner (London: Verso, 1990)

8- --------------- The Year 2000 Has Already Happened in Body Invaders: Painic sex in America. A kroker and M. Kroker (eds) (Montreal: New World Perspectives, 1988)

9- Bloom, Haold, The Anxiety of Influene: A Theory of Poetry (New York and London: Oxford University Press. 1973)

10- --------------- A Map of Misreading, (New York:Oxford, 1977)

11- Deluze, Gilles, and Guattari, Felix, Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia (New York: Viking Press, 1977)

12- de Man, Paul, Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism (New York, Oxford Univ Press, 1977)

13- --------------- Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzche, Rilk, and Prost (New Haven, Yale Univ, Press, 1979)

14- --------------- The Rhetoric of Romanticism (New York: Columbia Univ Press, 1984)

15- --------------- The Resistane to Theory (Manhester: Manhester University Press, 1976)

16- Derrida, Jaques, Of Grammatology, trans. G.C. Spivak (Baltimore: John Hopkins University Press, 1976)

17- --------------- Writing and Difference, trans. Alan Bass (London: Routledge, 1978)

18- --------------- The Post-Card: From Socrates to Freud and Beyond, trans. Alan Bass (Chicago: Chiago University Press, 1987)

19- --------------- Dissemination, trans, Barbara Johnson (Chicago: Chiago University Press, 1981)

20- --------------- Positions, trans. Alan Bass (Chicago: Chiago University Press, 1981)

21- --------------- Speech and Phenomena and other Essays on Husseral's Theory of Signs trans. David B. Allison (Eranston: North Western University, 1973)

22- Eco, Umberto, The Role of the Reader (London and Blooming to Indiana University Press, 1979)

23- --------------- Travels in Hyperreality, trans. W.Weaver (London Picador, 1987)

24- Foucault, Michel, Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason, trans. Richard Haward. (New York: Vintage Books, 1973)

25- --------------- The Order of Things (London: Tavistock, 1970)

26- --------------- Discipline and Punishment, trans. Alan Sheriodau (London: Allen Laue, 1977)

Further Reading

1- Best, Steven and Kellner, Douglas, Postmodern Theory: Critical Interrogations (Basingstoke: Macmillan, 1991)

2- Callinicos, Alex, Against Postmodernism (Cambridge: Polity / Basil Blackwell, 1989)

3- Collins, Jim, Uncommon Cultures: Popular Culture and Postmodernism (London: Routledge, 1989)

4- Connor, Steven, Postmodernist Culture: An Introducion to Theories of the Contemporary (Oxford: Basil Blackwell, 1989)

5- Cullar, Jonathan, On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism (London, Routledge, 1987)

6- David Couzens Foucault Hoy (ed), A Critical Reader (New York: Basil Blackwell, 1989)

7- Docherty, Thomas, After Theory: Postmodernism/ Postmarxism (London, Routledge, 1990)

8- Greenblatt, Stephen, Representatin the Enlish Renaissance (Brkley: California University Press, 1991)

9- Kaplan, E.Ann (ed). Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond (Cambridge: Polity, 1988)

10- Kellner, Douglas, Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond (Cambridge: Polity, 1988)

11- ------------ Postmodernism/ Jameson/ Critique (Washington DC: Maisonneuve Press 1990)

12- Mchale, Brian, Postmodernist Fiction (London, Routledge, 1987)

13- Norris Christopher, Derrida (London: Fontana, 1987)

14- ------------ Deconstruction: Theory and Practice (London: Routledge, 1991)

27- ---------------- The Archaelogy of Knowledge, trans. A.M. Sheridon (London: Tavistock, 1972)

28- Hartman, Geoffey, Criticism in Wilderness (Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1980)

29- Hassan,Ihab, The postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture (Columbus: Ohiostate Univ, Press, 1980)

30- ---------------- Paracriticism: Sevon Speulations of our Time (Urbana: Illinois University Press, 1975)

31- Hutcheon, Linda, A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction (London: Routledge, 1988)

32- ---------------- The Politics of Postmodernism (London: Verso, 1991)

33- Jameson, Fredric, Postmodernism, or the Culture Logic of Late Capitalism (London: Verso, 1991)

34- Lyotard, Jean, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge trans. G.Bennington and B.Massumi (Manchester: Manchester University Press, 1984)

35- ---------------- The Differed, trans. G.Van Den Abbede (Manchester: Manchester University Press, 1988)

36- ---------------- Just Gaming, trans. W.Godzich and B.Massumi (Minneapolis: Minnesota University Press, 1985)

37- ---------------- Inhuman, trans. G.Bennington and R.Bowlby (Cambridge: Blackwell / Polity Press, 1991)

38- Miller J. Hillis, The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James and Benjamin (New York: Columbia, University Press, 1987)

39- Said, Edward, Orientalism (London: Routledge, 1978)

40- ---------------- The world, the text and the Critic (Cambridge, mass: Harward University Press, 1983)

41- Spivak. G, Chakravorty, In Other Worlds: Essays in Cultural Politics (London: Routledge, 1987)

15- ---------------- What's Wrong with Postmodernism Critical Theory and the Ends of Philosophy (Hamel Hempstead: Harvester Wheatshef, 1991)

16- ---------------- Critical Theory: Postmodernism Intellectuals and the Gulf war (London, Lawrence Swishart, 1992)

17- Readings, Bill, Introducing Lyotard: Art and Politics (London: Routledgek, 1990)

18- Sarup, Madan, An Introductory Guide to Poststructuralism and Postmodernism (Hemel Hempstead: Harvestor Wheatsheal, 1988)

19- Sturrock. J. (ed) Structuralism and since: From Levistrauss to Derriada (Oxford: Oxford Univ, Press, 1979)

20- Silverman, Huge J. (ed), Postmodernism, Philosophy and the Arts (London: Routledge, 1990)

21- Wakefield, Neville, Postmodernism: The Twilight of the Real (London: Pluto, 1990)

22- Wough, Partricia, Matafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction (London: Routledge, 1984)

23- ---------------- Feminine Fiction: Revisiting the Postmodern (London, Routledge, 1989)

24- ---------------- Practicing Postmodernism/ Reading Modernism (london: Arnold, 1992)

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر کی کتب

تنقیدی کتب:

۱۔ دن ڈھل چکا تھا (۱۹۹۳ء)
۲۔ جدیدیت سے پس جدیدیت تک (۲۰۰۰ء)
۳۔ معمارِ ادب: نظیر صدیقی، (۲۰۰۳ء)
۴۔ جدید اور مابعد جدید تنقید: مغربی اور اردو تناظر میں (۲۰۰۴ء، ۲۰۱۳ء، ۲۰۱۷ء)
۵۔ مجید امجد: شخصیت اور فن (۲۰۰۸ء)
۶۔ لسانیات اور تنقید (۲۰۰۹ء، ۲۰۱۳ء)
۷۔ متن، سیاق اور تناظر (۲۰۱۲ء، ۲۰۱۵ء)
۸۔ مابعد نوآبادیات: اردو کے تناظر میں (۲۰۱۳)
۹۔ ثقافتی شناخت اور استعماری اجارہ داری، (۲۰۱۴ء)
۱۰۔ مجید امجد: حیات، شعریات، جمالیات (۲۰۱۴ء)
۱۱۔ عالمگیریت اور اردو اور دیگر مضامین (۲۰۱۵ء)
۱۲۔ اردو ادب کی تشکیلِ جدید: نوآبادیاتی اور پس نوآبادیاتی مطالعات، (۲۰۱۶ء کے ایل ایف اور بابائے اردو مولوی عبدالحق ایوارڈ یافتہ)
۱۳۔ اس کو اک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں (میراجی کی نظم اور نثر کا مطالعہ) (۲۰۱۷ء)
۱۴۔ نظم کیسے پڑھیں (۲۰۱۸ء)

مرتبہ کتب:

۱۔ ساختیات: ایک تعارف (۲۰۰۶ء، ۲۰۱۱، ۲۰۱۵ء)
۲۔ مابعد جدیدیت: نظری مباحث (۲۰۰۷ء، ۲۰۱۴ء، ۲۰۱۸ء)

۴۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی اور اردو زبان وادب (باشتراک ضیاء الحسن) (۲۰۰۷ء)

۵۔ مابعد جدیدیت: اطلاقی جہات، (۲۰۰۸ء، ۲۰۱۵ء، ۲۰۱۸ء)

۶۔ آزادصدی مقالات (باشتراک تحسین فراقی) (۲۰۱۰ء)

افسانہ:

۱۔ خاک کی مہک (۲۰۱۶ء)

۲۔ فرشتہ نہیں آیا (۲۰۱۷ء)

سفرنامہ/ڈائری:

۱ ہائیڈل برگ کی ڈائری (۲۰۱۷ء)

ترجمہ:

۱ اسطور کی تاریخ، (کیرن آرمسٹرانگ)، (۲۰۱۳ء، ۲۰۱۸ء)

انشائیہ:

۱ چراغ آفریدم (۲۰۰۰ء، ۲۰۱۵ء)

03478848884